任半塘文集

唐聲詩

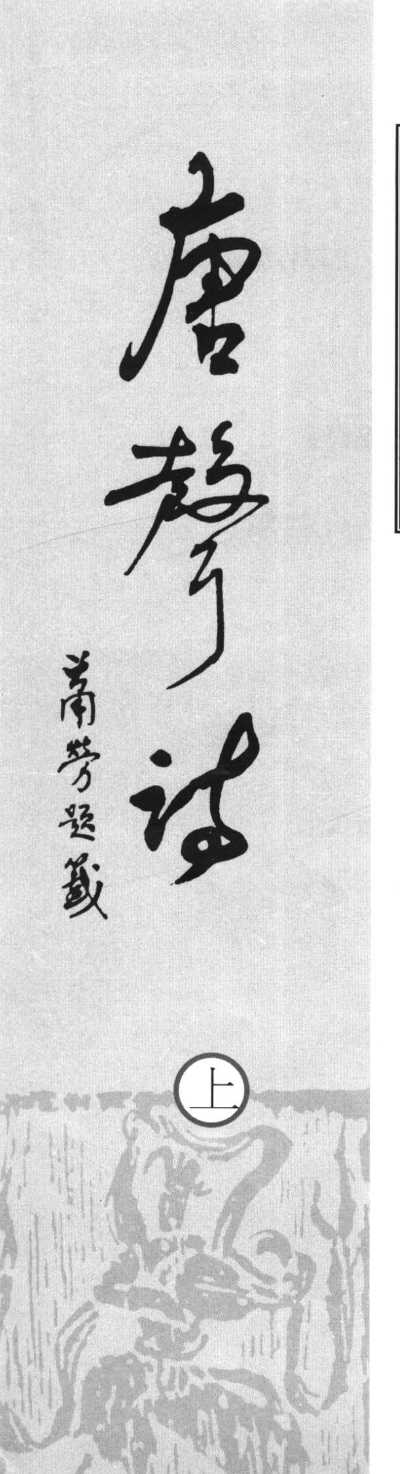
上

任半塘 著

上海世纪出版股份有限公司
上海古籍出版社



任半塘文集



任半塘文集

任半塘 著

上海世纪出版股份有限公司
上海古籍出版社

圖書在版編目(CIP)數據

唐聲詩/任半塘著.—新1版.—上海:上海古籍出版社,2006.6

(任半塘文集)

ISBN 7-5325-4376-5

Ⅰ.唐... Ⅱ.任... Ⅲ.唐詩—文學研究 Ⅳ.I207.22

中國版本圖書館CIP數據核字(2006)第030099號

任半塘文集

唐聲詩

(全二册)

任半塘 著

上海世紀出版股份有限公司
上海古籍出版社 出版、發行

(上海瑞金二路272號 郵政編碼200020)

(1) 網址:www.guji.com.cn

(2) E-mail:gujil@guji.com.cn

(3) 易文網網址:www.ewen.cc

新華書店上海發行所發行經銷

上海市印刷四廠有限公司印刷

開本850×1156 1/32 印張43.125 插頁11 字數882,000

2006年6月新1版 2006年6月第1次印刷

印數:1—1,500

ISBN 7-5325-4376-5

I·1867 定價:108.00元

如發生質量問題,讀者可向工廠調换

唐聲詩上下編簡介

唐聲詩上下編，是綜合研究探討唐代詩樂及唐人歌詩實況之初步結果。「唐聲詩學」實際關係着辭、樂、歌、舞四事，主要斷代在唐，幷聯繫了五代。聲詩以其特點齊言體與唐曲子及大曲內之雜言體對立，尙須不混於歷史上前面所有六朝樂府內之齊言及後面所有宋詞內之齊言。本稿即在此種關係及範疇中，依據較多之資料，試行提出問題、說明問題。上編建立理論，兼表歷史；下編著錄格調，辨別一百五十四個詩調間之異同。此稿特性在「主聲」，不「主文」。其所追求體現者，不僅歌辭之文字，且在聲與容之製作與演奏；並注重聲詩在當時及後世民間之發展，儘量探索詩調與民間之關係；以及查明聲與辭之流變及影響，上從同時之變文，下及後世之南曲「滾唱」、彈詞「開篇」等，凡屬吟唱近體詩之曲藝均曾顧到。在上編理論內，廣泛評論古今中外（日本方面）多種有關聲詩見解之得失，從而提出大宗問題。全稿每遇難解未解之處，隨在揭出，希望今後讀者繼起補充、糾正，並盼國內專家從速努力通解唐代之樂譜與舞譜、考據家繼續綜合國內外尙存在之其他有關資

料，更多通曉唐代詩樂及唐人歌詩之歷史現實，一並貢獻文學史家及音樂史家，俾便寫入史冊，用以彌補祖國文藝研究中已滯留千年之一宗缺門。

作　者

唐聲詩總說

一

「唐聲詩」名稱，從未有人提及，所具理論與格調，亦從未有人草創，文學史內對此大都三言兩句而已。此番草創，原分理論、格調及總集三稿。今刪去總集而存二稿，訂爲上下編。全書有一共同目標，乃探明唐人歌詩之眞象如何，及與歌詩同時或其前後最爲接近之眞實環境如何。其意義首在對於文學史或文藝史能起下列兩種貫通作用——

(一)漢、魏、六朝之樂府歌辭曾如何聯結樂、歌、舞、戲？其續體——唐詩，曾如何繼承，以聯結樂、歌、舞、戲？

(二)宋詞、元曲曾如何聯結樂、歌、舞、戲？其先聲——唐詩，曾如何創始，以聯結樂、歌、舞、戲？

倘於此一中間階段——唐詩——寄聲寄藝之實況不明，對前者六朝，後者宋、元之聲伎體用所在，勢必有隔閡或誤解。質言之：一般文藝家自來即陷在此項隔閡與誤解中，特大都茫然不自察耳。

一切治學原則，若不能籠括對象之整體，以貫通脈胳，縱使分段攻堅，逐部深入，仍不免昧惑源流，滑學蔽障；從任何通史之要求言，類此乖違尤所不許。下編弁言內曾略見實例。質言之：欲求通於我國古典文藝內之歌辭專體者，於唐代聲詩之學，終不容不治也。

上述貫通與聯結所在，初不止樂、歌、舞、戲、伎藝方面而已，他若歌辭之思想內容及其文學風格等，亦皆有同等或超過之貫通與聯結者在，文學史或文藝史並當研求。此稿二編所治，僅限於體用一面而已，仍遠非「聲詩學」之全部，自不待言。特體用之求解，必其基本資料與基本認識之所叢集，若先奠基層，更謀進展，則精神實質庶可無往而不準耳。

二編構成之程序大致如下：始據唐詩及唐代民間齊言中確曾歌唱、或有歌唱之可能者約二千首，提出其中所用之曲調百餘名。同時聯繫有關之記載千餘條，排比溝通，在理解上獲得許多小結，乃醞釀爲「理論」之初稿。據此初步「理論」，重審各曲，一再增刪，著錄一百五十餘調、一百九十餘體，是爲譜式之稿，曰「格調」。據此「格調」，還審歌辭，合併多方待訂之資料，一再增刪，著定約千五百首，是爲第三種內部自用之資料，曰「聲詩集」。進一步更從三稿之間，抉剔矛盾，相互改正，反覆修訂，終得理論與實際之基本統一而彼此制約、不可或缺之二稿，曰「上、下編」，用以問世。

不僅此也：唐代歌辭與歷代歌辭同。皆大別爲齊言、雜言二體，同時並舉，無所後先，各倚其聲，

不相主從，特彼此關係極爲密切耳。凡此在朝、野聲辭皆然，初不限於文人之業。故凡訂齊言詩調者，必同時彙驗雜言調之實況如何；若訂雜言調，亦當考詩調之成規何在。今所以表聲詩者，具於此上下二編矣。顧所以治唐五代之雜言調者將如何？曰：別有唐雜言及隋唐五代雜言格調二稿，與詩之上下編對等存在。「詩上下編」立說雖晚，其有裨於雜言二稿覈實之處殊夥，非去今二百五十年前詞律、詞譜等書所及計，已各從所宜，分係於調，班班在冊，——此又齊雜言學並舉，相互爲用，不可或缺者也。

諸稿既備，學者倘翱翔於南北朝樂府與唐曲、宋詞、元曲之間。有欲窮源盡委、折中析疑者，將譬若六轡之在手，可以縱作偵騎，恣其詷察，於聲、於辭，皆能有獲，甚至沈翳頓銷，癥結全豁，都出宿慮以外，當又非偏守聲詩一體者所能賅。故諸稿之營，必須「嚴」與「博」兼至。此較高之標準，初步不逮，終步必至。凡立一說，訂一格，例一辭，務不厭尋根索蒂，左宜右有，既著啓承之由，復安名實之分，躊躇滿志，然後有定。如此義理浹洽，徵信無虧，固非任何片面所能專輒，更非任何點線所得一揩孤行者矣。自聲詩失學，千載於茲，董理唐歌辭者，失在不得大體；闡發樂府者，又憾在未明遠用。使聲詩既彰，而齊雜言變方諸稿果當，則上發諸義，豈空論歟！實例略見下編弁言五。他如蕭梁上雲樂固遠啓元劇之「神仙道化」，實先容於唐孟郊之「列仙文」等篇；斯亦推樂府之用遠，而亦賴聲詩居於其間之例。

或曰：理論部分於聲詩本體之外，推衍源流太遠，參考鄰藝太泛，將爲病！毋乃多稿交流所致之不良傾向。曰：上文已揭「眞實環境」之說矣，不可忽。凡百治學，必先鳥瞰其時代，而灼知其環境。宋唱詞、元唱曲之環境如何，人皆習知，然後無惑乎宋詞元曲之盛。聲詩學，史學也，疏濬源流，勢居重點。聲詩、新樹之體也，其布根遠近，取候寒燠，均賴徵實，則體察時代與環境，正其當務之急，豈厭求詳？雖上下四方，窮其變幻，易流於剽蕩，要堅信聲詩，固向居唐代歌辭正宗之地位，則如此亦何憾！千年岑寂，於茲已破，其延雖遠，曾何泛乎？從知此步若不伸，斯爲病；伸，非病。下編格調於辭、樂、歌、舞之沿流，已限於北宋，不泛。每調之「雜考」中，遇後世或鄰國有標新立異處，始兼及之。至上編內有數章，詳後世雜歌、雜吟關係，極爲重要，正恐其尙有不足耳。

二

唐、五代，封建時代也。其文學藝術之造詣，較之歷史上其他封建王朝，覺詩歌與樂藝之根底特厚，華實兼榮。以聲詩一端言，若窮其究竟，除在文學史與文藝史上起相當作用，有如上述外，於後世文藝家一般所業，亦多可借鑑處，茲略舉之——

屈原在沅湘，留意民間歌舞，採其聲容，廣其情志，作九歌，影響後世文學者頗著。唐劉禹錫在

建平，追踪屈原，亦留意民間歌舞，採其聲容，廣其情志，作竹枝九篇，遠近傳唱。當時之功，已特昭顯。若就影響後世之歌詩作業言，較諸屈原九歌所有，則文獻足徵，領域尤廣！後世竹枝詞之擬作，名目繁多，都循描寫地方風土人情一端發展，至清末不衰。南迄僮俍，北屆蒙古，均有竹枝詞。幷由竹枝詞推出橘枝詞、松枝詞、桃枝詞、桂枝詞、櫻枝詞種種，詳下編格調竹枝(二)。因此，黃庭堅重其「風聲氣俗」，而尊爲「齊梁樂府之將帥」。語雖有病，識固超人。從知劉氏之作竹枝，實聲詩中一件彪炳之業！自後凡較進步之作家，咸知聯繫民間，模擬民間，已相率形成歷史傳統。其義之可貴，過去晦而不彰，今已人所共曉；惟於此項優良傳統之啓迪者，應知不僅楚辭之屈，猶有聲詩之劉也。黃氏云：竹枝出齊梁樂府，劉作爲唐人所擬齊梁樂府之最，說未妥，亦詳竹枝(二)。

劉氏竹枝引言中曾稱：辭成以後，「俾善歌者颺之」，史書則謂「武陵裔俚悉歌之」。足見其寫此歌，乃取自民間，復還於民間。而九章之內容，或狀山農辛勤，或喻人心險薄，或寫水邊情調，或申羈旅鄉愁，都不離民間生活。唐代其他作家，凡擬民歌而還供民間採用者，亦尚有之，自與劉氏竹枝同效；但若白居易、元稹、李紳等集內，除不歌之「新樂府」外，別有「奉勅撰進」與「翰林應制」諸作，純爲封建統治者服務，則與劉氏竹枝供「裔俚悉歌」者，大異其趣。又如元結之欸乃曲，雖用民間櫂歌之聲，卻寫自己之宦情雅興；辭成後，猶勉強舟人習唱，當然格格難入。彼此雖同是歌詩，而薰蕕迴

別，鑿枘不投，無從融洽。後人於此，正好明辨是非，堅定從違，體會凡百文藝究爲誰用之義。

白居易取初盛唐之柳枝舊聲，翻爲楊柳枝新調，而創制舞容，播於遠近。薛能則於辭、容兩面，均不甘保守，欲別有創新，造成一種「洋洋乎唐風」，因改白氏所制之軟舞爲健舞，並於辭章「搜難抉新，誓脫常態」。薛氏雖功力尚有未至，然其趣向則卓然可歸。此曰「唐風」，但涉文化而已，與李世民創破陣樂，揚其聲威，近脅臣民，遠震鄰國，含喜功耀武之意味者大不同。後之論者，但見有人翹薛氏才情之短，卻無人賞其胸襟開遠，手眼特高，何歟？正當肯定薛能敢爲之精神，振奮進取，以適應時代需要，在歌曲樂舞中，建樹更宏偉、更現實之風格，唐人前績，亦可以鏡也。

「山歌」名目，唐已盛行，其內容頗廣，如田歌、樵歌、漁歌、櫂歌、採蓮歌等皆是。有遊春踏歌者，有祠神巫歌者，有月下設「歌場」、男女賡和競賽者。詳上編五章三節踏歌，及八章一節歌謠。當時原辭之流傳雖極少，但憑白居易、劉禹錫、皮日休、陸龜蒙、鄭谷等詩中所描繪，知當時民間山歌甚普遍，且極動人。雖封建士大夫中生活感情與民間已遠隔者，聞其聲辭，尚爲神往不置，無論原在阡陌街衢之基層社會矣。杜甫陪柏中丞觀宴將士詩，有「一夫先舞劍，百戲後歌樵」語，知樵歌且已編入戲弄之列，餘可概見。尤其街陌歌謠而外，尚有軍中歌謠，出於行伍士卒之自發者，如歎疆場、下兵詞等，固漢魏樂府所未傳，宋詞元曲中更罕覯。此事自來治唐詩者未措意，宜作新課題，供有採詩任務者參

考：既錄工農之歌，猶念兵士所唱；勿專向山邊求山歌，而遺水邊之山歌、營壘之山歌等，致失全面。「山歌」者，乃一類名而已，發展極廣，當不能以人以地以山爲限。

唐代之民歌，一部分緣於當時之民俗，先有某種風俗，乃有某種歌唱。例如拜新月曲起於婦孺拜月之俗，烏夜啼曲盛於賽烏求福之迷信，鵲踏枝曲起於鵲聲報喜之迷信，祓禊曲、上巳樂等起於古代上巳臨流，滌除不潔之俗，吳楚歌起於江南社日休假之俗。他若採蓮子、于闐採花、踏歌辭等，亦分別附於採蓮、採花、踏月、踏青諸俗而來。即白居易之所以創「莫走柳條詞」，亦因當時尚守漢代臨歧送別，折柳相遺之古風。盛唐風俗，如張說請八月五日爲千秋節表所言：「曲水禊亭，重陽射圃，五日綵線，七夕粉筵」等，已無不有曲藝表現，可見一斑。此中意義，亦足爲後世用：凡採詩者，欲其事美備，宜同時彙訪民俗。俗之所在，往往有歌。俗既足以興歌，可知歌亦必能易俗。欲民間遺棄封建迷信等舊俗，而易以勤勞健康等新俗，宜莫善於用新歌曲爲之推進。唐代佛徒慣用俗歌曲，以加深民間之迷信；統治者亦曾用聲詩推行孝經、千字文等，以麻醉人民，皆其事之反者，因反可以喻正。民歌與民俗互爲因果，歷代無殊，於唐尤著，後世亦正可取則。

唐聲詩大半入樂。民歌之入樂者，主要入民間之樂，非若漢、魏「街陌歌謠」今所流傳者，多入「樂府」之樂。民歌既由統治者官署樂工爲之聲，其民間原聲存亡乃不可知。近人還漢、魏、六朝樂府詩

者，認民歌須有官樂，而不慮其原在民間能否有樂，因之放棄部分之辭不錄，以爲無樂，毋乃視官樂太重，視民樂太輕，豈不偏頗！唐代未設樂府採詩，是其缺憾；但太常廣羅「胡夷」之樂曲，多加整改；教坊廣羅里巷之樂曲，且及邊塞之聲，不遺在遠，存眞較多，是其優點。後世採詩，於民間樂譜所在，須充分重視，着意追求；其與原辭相結者尤可貴！務網羅無遺，勿陷於一意主文、不兼主聲之弊。旣曰「民歌」，當備歌聲，名實斯副。清俞正燮論「詩入樂」，嘗曰：「詩不可歌，則不採矣。」語殊可味。民歌失原聲，而由「樂府」補譜，乃不獲已事，不足爲常，正貴其有原聲耳。採詩者惟有用對民間歌辭、或對民間文學之同等重視，來重視民間曲調、或民間音樂，一反上述承認古官樂、否認古民樂之誤，斯無憾。下編羅聲詩格調所以異於詞律、詞譜等書者，正在律、譜之內容專論文字，不涉樂、歌、舞諸藝，而格調則文佔其一，藝佔其三。雖限於資料與認識，所詣尙嫌空疏，若方向端正，乃根本之計，不許忽也。

舞容方面亦應有同樣重視：我國民間舞蹈有優點，形式雖簡樸，感染力並不弱。如唐竹枝始在民間，不過「揚袂睢舞」，或手執竹枝，踏地爲節而已；後經女伎稱「竹枝娘」者，專精其藝，甚至逞才競賽，乃由民間大輅，進於椎輪。劉禹錫紇那曲曰：「踏曲興無窮！調同辭不同」，民間所以致此「無窮」之興會者，誠然基於聲辭，要亦賴有容動。倘廢其容動，而祇取徒歌，必大掃興！如顧況指民間唱山鷓鴣曰：「踏歌接天曉」，路德延指兒歌曰：「齊聲踏採蓮」，白居易指小妓唱曰：「新聲踏柳枝」，邊民唱輪

臺曲曰：「相抱聚蹈輪臺」，……皆是。集體歌唱，多有舞蹈，乃唐代之習尚，亦我民族文藝之又一優良傳統，未可中斷。採詩者並宜用對民間歌唱之同等重視，以重視民間舞蹈，於紀錄歌譜時，遇有舞姿，悉心傳寫。如此，使民間藝事本來於辭、義、聲、容四端具備者，經採詩者手，仍因全神貫注故，既獲完整之紀錄，復得鞏固之流傳，斯臻理想。

總之：五、七言句法，自漢以來，即已在民間歌唱中普遍流行；唐代民間七言歌辭益盛；迄於今日，民間之歌七言依然。就數量言，千年以來，爲長短句調所不敵。故唐詩之文藝，倘整理得當，必尙有許多作用，可供後世徵採，初不止上述數端而已。唐藝之表現，每每樂舞先行，然後有歌辭要求，故常語曰「唱將來」，或曰「舞著詞」。惜唐代文人溺於封建，一般藐視民藝，蒐採不勤，至當時雖備，今日猶傳者則更少，亟有待於追踪發掘。尤其重視敦煌寫本資料，作徹底清查，乃急不容緩之務也。

近來公私撰著文學史之風方盛，並皆刻意求進，不以一般現狀爲足。但於唐代聲詩之體用、思想、藝術等，均尙無專論，大都囫圇帶過，羌無內容。同時對彼傳辭不滿百首、音樂性十分薄弱之唐代民謠，諸史轉相率論列，有義、有例，頗爲可觀，則又何歟？果傳辭十倍於民謠之聲詩並無文學價值可言？抑聲詩之文學，於正、反兩面，概可作徒詩看，不煩別論歟？曰：否。史家未嘗不欲就歌詩作專論也，其心或且甚切，特苦無深厚之資料基礎可憑，難於開展，以爲與其掛漏，不如暫已耳。

詳余個人文存甘泉集「資料的作用」篇。今後凡屬意於此者，不妨試諸上下編稿。此稿雖草草多缺憾，若較諸民謠一科之所備，目前固尚難云不足；初步承乏，用資啓發，以收觸類旁通之效，當不至於僨事也。然則上下編二稿所陳，雖遠屬千二百年前之舊績，既對當前文學史家之需要尚能適應，甚至可補文學史上長期未補之罅隙，固不得謂其稿全無時代意義矣。

三

二編闡明之對象，雖爲文體與制度，並非作品、作家，但批評思想，判別反正，仍屬必要。因文體之所託，無從脫離作品與作家之關係，而制度之興替，又必然繫於某種社會背景，其間終應有所臧否。按上編原申理論，遇有是非反正，稿內必隨在剖白；至於在格調聲辭等方面補判內容，消彌缺陷，則下編之事。茲先按各調名及其辭之含義尤顯著者，分列「與於民間」與「與於統治者」兩類如次，並略論之。既已從來源所在，判別其端邪，彰明其對立，則善善、惡惡，綱領在握矣。

與於民間及接近民間之曲四十五——

祓禊曲　　子夜四時歌（一）（二）（三）

離別難（一）（二）　　春江曲

想夫憐(一)(二)
拜新月
濮陽女
山鷓鴣
南歌子
紇那曲
得体歌
採桑子
漁父詞
下兵詞(即回波樂)
塞姑
五更轉
踏歌詞(三)
浪淘沙
八拍蠻

烏夜啼
征步郎
楊下採桑
歎疆場
浣沙女
囉嗊曲(一)(二)
梅花落
怨回紇
漁父引
輪臺
竹枝(一)(二)
柳枝
白紵辭
憶漢月
採蓮子

欸乃曲　吳楚歌

春陽曲　鵲踏枝

怨胡天

興於統治者及其從屬之曲三十四——

破陣樂(一)(二)(三)　大酺樂(一)(二)

堂堂　太平樂

聖明樂　金殿樂

宮中樂(一)(二)　天地長久詞

思君恩　賀朝歡

君臣同慶樂　皇帝感(一)(二)

昇平樂　應聖期

四舉酒　羣臣酒行歌

昭德舞歌　成功舞歌

中和樂　功成慶善樂

舞馬詞(一)(二)　謫仙怨
壽山曲　桃花行
小秦王　清平樂
一斛珠　阿那曲

他如玉樹後庭花、泛龍舟等，乃前朝舊曲，入唐以後，已流向民間，此類姑不論列。至事實上與上二類同時並存、且甚接近者，尚另有二類，不可不著，乃文人士大夫所爲，及向與「里巷」之曲並稱，唐人所謂「胡夷之曲」是也。上列七十九曲內，已間有所謂「胡樂」。由文人發動而由樂工所完成之曲調，大抵爲詠史之歌、如王昭君、三閣辭等。閨情之歌、如楊柳枝、桂花曲等。酒令之歌、如三臺、怨胡天等。情歌、如相思子等。驪歌如渭城曲、莫走等。種種，其人民性固然不強，其反動性亦尚不烈。「胡夷之曲」內，有商樂，如扶南曲、于闐採花等。原亦分屬於其國之朝野兩面；有邊聲，如涼州歌、伊州歌、甘州樂、簇拍陸州、氐州第一、胡渭州、突厥三臺等。頗存地方民間之現實情調，尚可取。惟「胡樂」中另有一類發於宗教之歌曲，如舍利弗、摩多樓子、婆羅門、穆護砂等。雖傳辭內容多而化，且有已離宗教關係者，若其創曲之始義，仍然基於迷信，而用在惑衆，流毒無窮！必當指出。宗教歌曲並非「胡樂」者，如百歲篇與步虛詞，除合乎其始義而外，直無第二種主題可容。百歲篇若按原曲之體製作辭，總不脫頹廢厭世思想，迥不若上列民間所興之五

更轉曲，體製雖亦有定格，卻可聽民間自由使用，內容乃得現實而健康，斯應特為甄別者耳。餘詳下編格調弁言。

四

二編之作，出於個人嘗試，志在披荊斬棘，經拓荒宇，以利來者。遂自忘弇陋，恣其一得，忽忽成稿。終於「匡違」之處太多，如上編四章「歌唱」及末章「平議」所見。「芮佚」之工太雜；如上編十章「待訂資料」。無非自據所據，自疑所疑，未嘗就正有道，求益羣倫。又每以啓蒙自寬，繩尺不峻，人事牽逐，肆力不專，寒曝相銷，醞釀不足。無貌者卻好自炫。除上編首章已久公表外，又曾有「概論」別稿，利於求售。以視時賢先進半生一業，鍥而不捨，及身不行，絕無介介者，毋乃淺躁，是所疚也！茲於所謂拓荒利來之要，再進最後一言，以作總結曰：二編使命，首在完成環節，貫通歷史，一如上文所陳；今既攻其啓承之鍵鑰，摸索唐詩所有聲、容之名實，至少如此，乃切望並世學人上治古樂府、下治宋詞元曲之聲容名實者，同時有更大進展，因與二編他日之行，夾持提挈，沆瀣相須，終使其事之貫也徹，而達也遠，並不因此居間一環發義太遲，歷程尚淺，乃步調不協，有所遺誤，幸何如之！

一九五九年七月，半塘草於成都。時唐戲弄稿排版已竣，印行在即，快着先鞭矣。

弁言

我國古詩歌凡聯繫聲樂者，除詩經、楚辭九歌外，因文人好古博雅，遂借用「樂府」一名，爲其通稱。顯著之體裁如漢、魏、晉、六朝、隋、唐之詩，唐、五代之曲子，兩宋之詞，金、元、明、清之曲——皆可謂之「樂府」。詩以齊言爲本，詞曲以雜言爲本，此項區分，出於自然，並不重要。彼基本爲齊言之樂府，如唐之「新題樂府」，已不歌唱，通體離樂，名實全乖。彼基本爲雜言之樂府，至明、清小曲，襯字、襯句之法已達最高度，變化亦窮。——凡此，今日均可憑其現存資料，爲作決定之著錄，分別結束，完成「文藝檔案」，大書入文藝史中。此類工作在前人所已爲者，有樂府詩集等，著錄樂府詩；有詞律、詞譜、全宋詞等，著錄樂府之詞；有九宮大成南北詞宮譜、全元散曲、鼓子曲言等，著錄樂府之曲。諸業所造雖不必皆至，要已規模具備，可倚爲今後增訂之基礎。祇餘一事，千年以來尚毫無整理，學者對之，遂難獲必要之認識與理解，顯屬遺憾者，乃樂府之詩內中期作品，唐五代之聲詩是也。

樂府詩集之「近代曲辭」，僅列唐聲詩一小部分，視爲樂府之尾閭而已。詞律、詞譜等書已認此部分爲詞曲，粗具譜說，但於「聲詩」概念未淸，且僅收二十餘調，遠不足與其他歌辭之處理已善者等量

齊觀，正因缺乏較完備之理論爲之指導耳。故今日對此，惟有詳訂史料，深體羣言，貫徹聲容，規劃全面，是非了然，然後分就曲調與辭篇兩面，重行著錄，庶幾無僞。所謂「辭篇」之著錄，已另有聲詩集稿。

此部分樂府辭之曲調，目前可知者，尙在一百五十以上。內容頗該我國漢以來華夏之遺聲，與唐、五代四方之裔樂。其尤要者，就中尙保存唐代民間之歌曲不少，已大超過同樣流傳之雜言。指敦煌寫本歌辭。至當時直接論證聲詩之文獻，今猶留存者，且逾千條，並不如萬樹詞律論何滿子所云：「世遠聲湮，不可訂」也。其藝之流行也，起初唐，迄五代，有三百四十年之歷史。辭之本身，雖多採近體詩，形式內容，了無異處，但其聯結樂歌舞三事，則均有獨到之深度與廣域，固非同時之雜言歌辭所能擬，亦非宋代散詞、元代散曲所曾有，乃昭然耳目之事。蓋此三百餘年內，我國戲劇雖已立，而具體記載不傳，致劇曲內齊言可覩者極少。惟舞曲顯著發達，舞伎情況較明，所知歌辭之用詩體者特多。自後宋詞、元曲，歷代講唱，近代戲辭等，實已兼得聲詩之沾溉，始益見其發榮滋長，繁衍多姿，絕非憑雜言聲辭獨起作用，立片面之功也。朝野流傳，中外記載，日本保存樂譜甚多。一致爲爾，無可否認。

顧以如此樂、舞兼擅，歷史悠久，邁往開來之藝事，自宋初文人士大夫間開始漠視以來，迄今千載，治古文藝者對之，一貫冷淡，絕少問津。不但未重視其曾經潛在廣大民間，曾經孕育後起衆藝，因之有所追踪，個人所知，過去惟朱謙之中國音樂文學史內，論列較詳。即對文獻中早有記載之制度、形式及人事

習尙等明明白白者，亦長存誤解，展轉自封，終未接觸實際，事不可異？過去凡就音樂文藝言唐人之詩樂者，每意識爲此事缺乏內容，不成學術，雖有一二掌故，如「旗亭賭唱」、竹枝、採蓮等，已早備於一般常識之中，未足深述。於是局於點滴，淺嘗輒止，便於成見，風氣不開，則分明謀事者有限，非事有限，乃無得於問題，非無問題耳。

所謂問題之重要者，可先擧「總體觀念」之說爲例。對於詩經、九歌、樂府、聲詩、詞曲五種分體名義而外，是否尙須有一「歌辭」之總體名義，時時爲作主導？聲詩與詞曲，旣同隸燕樂，本應視作一體。上文謂文人好用「樂府」一名，爲古典歌辭之廣泛通稱，雖視此旨爲近，但「樂府」原借用官署名，義不及「歌辭」，轉有遺棄徒歌之嫌，詳本編首章「擧有三級」說。不若逕採「歌辭」二字以指總體，直截了當。此等「總體觀念」，看似尋常，卻不可少。歌辭在異代分體不斷產生後，如唐詩調、唐曲調。後宋詞盛，與宋詞同時，金元曲幷盛，亦其例。學者篤於所業，每每以專爲精，以純爲正；守之欲嚴，甚至壁壘深塹，不與外謀，自賞自封，以小天地爲滿足。對於他體，排拒多而提挈少，孤標挺幹，遂忘同根；孤芳聳柯，遂忘同林。所體現於實際者，勢必分義過強，而總義失位，小體突出，而大體有偏，終至理解乖離，擧措違拂，不易收拾。總義之利不必皆顯，然不重總義之弊，則恆在也。

試看全宋詞之重編本，唐圭璋、徐調孚、王仲聞三君子皆有責。從斷代、限體及總集三點出發，

於凡例中「嚴詩、詞之辨」，誠是。但兩宋接近唐、五代，文化啓承繁密，詩、詞雖因樂分，而總體關係難割。審其「嚴辨」結果，有體異而並未辨者，有雖辨而並不嚴者，有辨則嚴而行則不嚴者。全集之中，不但詩、詞、曲三體同見，仍然叢脞不純，其雖取唐代詩調以爲準則者，亦或明或昧，自相刺謬，顯然便是問題。詳本編附存「聲詩集編餘札記」四。倘於詩、詞、曲三體之個性外，不忘其尚有公性在——同是歌辭，同爲聲、容而用，不當相排，則於作家之專集中，三體固可並見，於斷代之總集中，彼此亦可共容，於義何傷？寇準江南春在宋原載詩集中，全宋詞編者並辨之爲詩，不入詞總集。但對他作同見詩集者，又自亂其例，辨之爲詞，何以圓其說？今在全宋詞內反之：斷代與限體同峻，標準與措施相乖，則厓岸愈高，對大體言，加損愈甚；惟其一詣孤往，矛盾太多，終於藩籬自摧。所「嚴辨」者，僅在凡例之中嚴其辨而已，在全集內則行不通！軋轢如此，有足戒者。

各家文學史內亦常有此窘境，未能自拔。全宋詞所失，在詩、詞、曲三體之間；劉大杰中國文學發展史「詞的興起」章內所失，則在樂府、詩、詞三體之間，亦正因缺乏「歌辭」總體觀念故。樂府之樂隸清商，已終止於陳；齊言、雜言則隸燕樂，同始於隋。詩樂內之繼承清商，已燕樂化。而劉史獨劃唐、五代所歌之五、七言絕爲樂府，且實歸其體，並非虛借其名。同時對文人之欸乃曲七言四句。另以爲詩，對民間之欸乃曲又以爲詞，對六言三句之漁父詞及六言四句之三臺，已認作詩，對六言四句之回

波樂，又認作詞，則治絲益棼！劉氏苦矣！回波樂何以作詞？無他，爲見其調有辭二首，體格相同，遂謂是「依調塡『詞』的明證」。未省聲詩同調之辭二首以上者不勝舉，是否皆可以作「詞」論？凡百歌辭，旣有聲，即無不依循一定曲調；「依調塡辭」，乃歌辭通則，又何嘗以齊言歌詩、雜言歌詞二體爲限？觀於此，知「歌辭」總體之義，益不可廢矣。

總體觀念之起，首在分體之間有糾紛時。聲詩一體，過去未立。唐代別集、選集、總集及今之文學史內所表現者，尙多晦昧，總體觀念乃油然而興，特例確然。此意所被，實宏且遠，早合文學通史、文藝通史內之一般需要，初不以聲詩特例爲限。乃公義，非私也，尤不可不辨。

其次，再舉長短句詞如何興起一點爲例。此事向以爲已有定論，無復致疑。如夏敬觀之說曾曰「鐵證」，龍沐勛之說曾曰「公認」。俱詳本編第四章第八節。實則此等所謂「定論」，均有偏無全，甚至捨本逐末，難邀公認。「本」者，應指詞樂，聲之所在也；必循此所謂「本」者求之，斯觸及事實之最要關鍵。敢問：方長短句詞之興也，其自身究有結合雜言之詞樂獨立存在否？「獨立」云者，於辭於聲，或完全自發而生，或對前代或對民間。之專體有所直接繼承，略見下文。要不至自身一無基礎，而全就同時外在之他體所有，襲爲己有也。此問倘得確解，則其他有關之疑義，均將渙然冰釋。蓋論長短句詞曲之發展與造詣，在我國歷代歌辭中，已蔚爲大國，不同凡藝，揣其音樂性能，理應具有上述之獨

立性，卽歌詩應先有詩樂，歌雜言亦應先有雜言之樂。因之，絕大部分之長短句格調，應爲倚雜言之聲而辭，不假他辭；應協雜言之樂而聲，不假他聲。果爾，其興也，卽宜另有歷史之根源與運行之主流在；詳下文。惟其有獨立性，與同時他體之優劣與替等必無大干涉。事理如此，不爲不明，顧何必遷人爲之想像，先挽當時風行之歌詩爲母體，苦作糾纏，繼假其五、七言絕句爲基調，從而增加字數，塡實虛聲，以形成雜言，復於一轉手間，直襲其樂，以充詞樂，不煩另製，驗之史實，果一一皆有「鐵證」歟？齊、雜言調之間，有小部分聲辭，如上所說，其聲互相交流，但並非雜言聲樂發展之主流所在，詳本編第七章。主要之史實，乃隋唐均有太常寺，專責治樂曲，有大儒如孔穎達等專其職，齊言、雜言並下；二者是同輩弟兄關係，並非兩代父子關係。

於此乃觸及事實上另一關鍵，曰：凡主張詞無樂，以詩樂爲樂者，必先有其前一步之安排，卽對唐人歌詩之藝，務多方毀謗，認爲當時之樂調，無論承自前朝，或收自域外，俱不諧齊言，而僅諧雜言；初盛唐人但知合以五、七絕，故聲、辭間自始卽乖離齟齬，難歌難聽；歌詩之法，原本拙劣，了無前途，於勢必病必亡，而讓位與歌詞。詳本編第四章所列「詩聲八說」。此種主張與所謂「詩樂亡而後詞樂興」之臆說（詳第四章第一節）又有不同。後者旣曰「詞樂興」，已認詞自有樂，處於詩樂之外。前者主張則認唐代歌辭之樂，祇有歌詩所用之一種而已，不協於齊言，而協於雜言。故祇須設法變辭爲雜言。其樂卽可暢用無滯，而詞體乃興。——二說不同如此。惟此毀雖重，祇及歌詩之事而已，對詩樂本身，並無不滿；固因古樂非一般文人所通曉，無從輕議，亦正以安排之中，方

借重其樂，以歸詞用，作爲詞體興起之基礎，不容加以否定耳。蓋不先置唐人之歌詩於絕地，同時又保留其樂，予以寬假者，對所持增字塡聲、轉詩樂爲詞樂之全盤想像，將無從自圓其說且舉措得宜也。未思詞之成因，設專門膠著於此，假使唐人歌詩健康無病，或詩樂不幸，於雜言亦不協，詞體並不能借用，事將奈何！詞體之興，豈卽完全絕望乎？如此主張者，始也不外詞家或詞學家而已，乃發於尊詞之願望，宣揚惟有雜言方協音樂之可貴，對詞體都無輕貶之意。但因其說未從實際出發，結果反淪詞體於自身無樂、因詩有樂；自身無辭、因詩成辭等完全被動傚倖之地位，直貶之甚矣！安見其尊？——此一矛盾，主張者奈何不慮？

「歌詩多病」與「詞借詩興」之說，宋儒啓之，明儒因之，淸儒守之。顧三人成虎，衆口鑠金，於是歌詩果然多病矣！六百年來，凡探討歷代歌辭者，均視唐人歌詩若無物，認爲遠難與宋人歌詞及金、元、明、淸人歌曲媲美，進一步且確信凡歌齊言，必不協樂，其事必不永年。厚誣如此，豈非大憾？惟此尙非其甚者，比及近代，有文學史之作，在「詞體興起」一章內，仍十九沿訛：一面誣歌詩不協樂，一面信詞樂原爲詩有，是史家又陷於前人之窠臼深處，不能自拔，轉因其書，廣爲流傳也。問題之眞嚴重，與事態之眞乖戾，實莫逾此，奈何！茲敢向詞家、史家貢一歷史性之簡說曰：六朝樂府、聲詩、雜言歌曲諸體，有一公性，卽同爲歌辭，彼此之歷史關係則甚密切，無從割斷或兼併。樂府內早已齊、

雜言並舉，而各有其聲，詩經早已如此。文學史內從來不聞有雜言樂府原無聲，乃就齊言樂府增字塡虛而得聲之說。何歟？唐代歌辭追踪樂府之後，相隔僅數十年而已。雖所屬燕樂內容已較豐富，若對於歷史啓承之軌轍仍未嘗稍越，仍一面以「聲詩」繼承樂府齊言之聲、辭，另一面又以「長短句詞」繼承樂府雜言之聲、辭，所謂「專體直接繼承」者是，源源本本，明明白白。此種推想，可從本書二編內或從各家之文學史內看到無數事例，爲之證實，並不虛幻。唐代樂曲之外來者，或受外來之影響者，亦各按其聲、節，而分納齊、雜言二體之辭，結果仍然「齊言有詩樂，雜言有雜言樂」。其中極小部分雖相影響，而主流自始至終，分立不亂。「長短句詞」亦屬燕樂範圍，當隨燕樂之開始而開始，斷在隋代，豈容主觀派其興於數百年後之中晚唐？本編全力以申此說，同時亦全力以集中舊說，一並獻於國人之前，靜候開悟。他日發表稍久，研覈有素，二說之中，究覺孰得國人較多之「公認」，事實當不難曉。用先於此列爲「聲詩學」內主要思想問題、認識問題之一，請讀者重視。

有關癥結之問題，或在詩樂本身，或在詩樂外圍，而與他種歌辭相關聯處，其中是非矛盾所潛伏者，不但多，而且大！倘彙上列二問所包以略舉之，如宋沈括對唐代詩樂和聲辭之實況，未嘗備究，遽下定論；洪邁認穆護砂乃五絕而已，雖爲犯角曲；程大昌謂唐曲皆七字句，不知當時歌唱用何調；至朱熹具說，於否認詞樂之存在，僅按詩樂泛聲加字塡實，即成詞調一層，影響最大！——凡此

正上文所謂「宋儒啓之」也。元吳萊以爲旣屬齊言，便難論聲。明王世貞謂唐詩有名指曲調名。無調。指齊言不成腔調。清沈德潛謂唐歌絕句乃選天籟，不能著意以求。王士禎謂唐無「詞」，所歌皆詩。杜文瀾拒六言之爲歌，排優詞之爲謠。詳附存之「聲詩集編餘札記」四。近人徐珂謂詩樂簡易，去今曲甚遠。王國維但主辭調，不揣聲調，遂因唐代名曲謫仙怨等而多布疑團。馮承鈞考「何滿子」，不以薛逢詩爲歌辭，致自迷所向。岑仲勉不顧史實，謂唐詩能歌，乃外樂之力。……凡此又皆後來之「因之」、「守之」者，流風所扇，迄近代而猶未艾也。

在文藝史上，彼六朝樂府，唐、宋大曲，宋、元戲曲，元、明散曲，明、清小曲，乃至唐之變文、著辭，宋之南戲，元之院本，降而爲鼓子詞、彈詞，甚至「打花鼓」等伎，國內學者惟恐其藝不彰，於史不著，各遂所學，均已考訂，頗多精審。卽或嘗試，猶未深入，亦已闢門徑，立基礎，其中問題所在，並經一一透露，人皆見之。今於唐代聲詩一門，何能貶爲績業獨微，價值獨下，甚至不如長短句詞，不如戲曲，不如散曲，不如小曲，不如鼓詞，……——毋須重視，不賴研求，而可長任其散漫無歸，湮廢莫舉耶？曰：不可！斷斷不可！至少亦當與後來諸藝平等看待，以治後來諸藝者治之。尤其凡問題所在，必當詳揭，不容因人因事而掩蔽，致傷其研究之發展。如此，不但對「歌辭」觀念之確立，長短句詞之興起等要點，有一一通解之望，卽在我國之文學史、音樂史與文藝概論上，今後凡提及唐代詩樂，或唐

人歌詩之時，將不至過於偏枯，或沿訛太甚，當亦一大快事！求識祖國古典文藝之全面者，必不樂於承流而忘源，數典而忘祖也。

作者不習樂舞，於鄰邦所存隋、唐樂舞之詳，均未寓目，於敦煌寫本內唐人歌舞之譜，亦未通解。多年僻處西陲，於南北書府所藏之重要文獻及鄰邦學者研究成果之全面，均多隔閡，——基礎貧薄如此。顧於其業接觸既久，好之殊般，粗得門徑，以爲可行，立志開端，喚起來者，以昌其業。因撰此稿，試作綜合探討。既以測彼三百餘年內，此事所到之深廣程度如何，復求趙宋以來，對於此學之是非何以分歧特甚。十年中稿雖五易，而對唐詩之歌、樂、舞等問題，仍然書本傳說而已，了無實踐眞解，於來者之助太微，局限使然，無從強致。用企海內外專家，重視中外所傳確然可信之樂譜、舞譜，設法通譯，纖滯不留。務使千載下之今日，果能接觸當時伎藝聲容之眞情實況，遂得循其質理，暢其機樞，以補正斯編之空疏舛謬。使後之來者循此精進，庶幾破無不中，立無不堅。理論既健全後，據以彙編聲調，集結辭章，庶幾如川歸海，曾不崇朝。原期建樹之「聲詩學」，爲代不久，或即可致全功矣。其他有關諸要義，別見「總說」及此編末章「平議」前，不複。

一九五八年，戊申處暑，初稿定於成都；一九八一年元旦，覆閱於揚州，其中誤稱「唐詞」，未稱「唐曲子」處尚未盡改。半塘，時年八五。

總目

唐聲詩上下編簡介
唐聲詩總說
上編　理論
下編　格調

唐聲詩上編目錄

弁言……一

第一章　範圍與定義……一

一、聲詩名目由來……一

分指二事　合指一事　發生程序　無聲之詩　主文與主聲　初詩、徒詩、啞詩　詩有聲之作用

二、聲詩與歌詩、樂詩、誦詩、吟詩……七

「歌詩」不包樂舞　「樂詩」不包歌謠　「誦詩」無音曲　諷誦　口號　「吟詩」或指誦詩或指歌詩

吟詩乃聲詩之變　吟詩、唱詩並行

三、聲有三級……一三

歌聲、樂聲、合舞之聲　但歌、徒歌、散歌　誦詩、絃詩、歌詩、舞詩　具體之例　保全聲詩特徵

比較見義

四、聲詩與燕樂……二六

燕樂、雅樂對立　燕樂兼包中外兩類　唐代淸樂未亡　淸樂與聲詩　胡樂與聲詩

五、聲詩極盛時期……三三

極盛之五因　燕樂五調歌辭　用詞人雜詩之盛　隋代淵源　天寶文獻之指明

長短句詞、大曲俱在聲詩之外

六、二百三十調……三九

盛唐燕樂曲調總數　雜言曲調估計　齊、雜言調數比例

七、一百五十四調……四二

過去著錄詩調概況　取捨標準　主辭與附加辭　律體與拗格

八、聲詩定義……四五

斷在唐代　在雅樂、雅舞以外　以近體詩爲主　一般宮詞非聲詩　平仄本身非音樂

直接歌唱之辭　唐代公私所常奏

第二章　構成條件……六一

概說：前人辨別聲詩缺乏標準　未得其全、先得其眞

一、十項條件……六二

基本條件與增加條件　每一條件性質單純　各項條件之由來

二、格調綜查……六五

從實際情況出發　最普遍之四項增加條件　今後應努力處　聲詩格調內容概況

調名一三三　別調二一　別體四四　例辭一九八首

三、調名……七四

教坊記、理道要訣、羯鼓錄所載　調名與題目之別　不必逐辭求調名　吟辭向無調名

四、唐辭……七八

始辭與撰辭　唐辭與五代辭　有名無辭之情況　樂府詩集、尊前集、花間集所載

五、音調……八一

與歌唱記載相聯繫　三分之一可考　宋說可作旁證　聲類與音調有同效

六、和聲……八二

「和」乃「諧和」之「和」　十五調有記載　認識太過與不及　甲乙兩種　號頭　發展情況

甲種和聲探源示例　七項誤解

七、疊句……九〇

不與和聲混　屬於辭不屬於文　截明疊句之實在歌譜　三疊　八疊

八、歌舞紀載……九二

歌唱紀載　舞蹈紀載　宜有別於大曲　特例解釋

九、其他條件……九四

多辭同調　調辭異義　間接證明　綜合判斷

十、六言……九七

齊、雜言之過渡體　晉代淵源　初唐用於讌曲　初唐起已用於酒辭　近人誤解種種

結說：唐人所指聲詩甚寬　初步決定

第三章　形式……一〇三

概說：調同辭異　章解長短十七種　句法四種　平仄三種

一、兩種誤解……一〇四

甲誤在以調屬辭　以雜言屬胡樂　認齊言腔調少、名目多　唐人視調名頗認眞　明清人見解之進展
乙誤在觀野太狹　偏重七絕　偏重七律　龍池樂不入聲詩
二、章解……一三三
雙疊與單片　聯章與隻曲　割律爲絕　半律　二句　三句　四句之特殊性　五句　六句　小律
七句以上
三、片段……一三九
誤分片段諸例　醉公子　生查子　浣溪沙　鵲踏枝　木蘭花　玉樓春
四、聯章……一四三
與大曲之聯遍有別　內容典重與否有關　定格聯章　和聲聯章　普通聯章
五、字句……一四六
齊言　襯字　句讀　定格　附加辭　對句　和聲、疊句之句法
六、叶韻……一五四
聲詩必備條件之一　叶平　叶仄　換韻　特例說明　別體成因
七、平仄……一五七

盛唐歌唱已別四聲　諸調　特例　雜言情況參考　拗體七類

第四章　歌唱……一六一

概說：宋法非唐法　鄭邦意見　基本問題

一、唐詩歌法未亡……一六二

南宋專家所傳尚多　近人誤會及其推演　隱晦非滅亡

二、現存樂譜概況……一六五

敦煌所傳樂譜　日本所傳唐譜　中央亞細亞所發現　朝鮮所傳樂舞　明、清所傳零星唐譜

閩南南樂字譜

三、調同聲異與聲同辭異……一七〇

由樂定辭　選辭配樂　以聲爲本位　宋人借腔歌詩非唐法

四、唐人歌詩分精粗……一七四

精唱講四聲、粗唱分平仄　從崑曲腔譜推論細唱　從旗亭賭唱推論粗唱

五、聲辭結合……一七七

一字配一聲說不成立　和、泛、散聲非餘聲　和、泛、散聲非襯聲　周歌謠已有聲曲折
隋唐胡樂多急拍　聲詩多合俗舞　繁聲、纏聲極盛　裝飾音與經過音　宋詞兼用琴曲
唐曲多腔　與漢樂府比較　兩種誤解及其發展
六、唐人之說……一九五
長調配長辭、短調配短辭　餘聲非病　和聲　泛聲　散聲　纏聲　繁聲　引聲　送聲
解聲　犯聲　待拍　格轉　曳、斷、遲　添聲　合韻　合殺　新聲　疊句
七、疊句唱法……二〇五
疊句爲合音譜，不爲破齊音　拋毬樂疊唱次句末三字　渭城曲三疊以蘇軾說爲準
何滿子八疊是四辭複唱　三疊與八疊說不能溝通　疊腔說乃淸人誤解
八、宋以後之詩聲七說……二一一
概說：「公認」說　「鐵證」說　敦煌資料作用未發揮　詩聲七說
甲、和聲說——配合詩之主聲外，另綴相和之聲……二一三
沈括說爲主　朱熹說　蔡居厚說　胡震亨說　全唐詩說　況周儀說　徐棨說　吳穎芳說
沈知白說　孫槐南說　對和聲之種種誤解

乙、泛聲說——辭少聲多、剩餘許多泛聲……二三三
朱熹說爲主 目加田誠駁論 浦江清說 謝章鋌說 陳子展說 龍沐勛說 趙景深說
蕭滌非說 和、泛二聲合論
丙、虛聲說——卽和聲或泛聲……二三七
胡仔說爲主 沈雄說 靑木正兒說 上三說小結
丁、襯聲說——先有襯字，附帶襯聲……二四三
吳衡照說爲主 沈義父說 劉毓盤說 借聲說 江順詒說
戊、纏聲說——不外和、泛、襯三種聲……二四九
方成培說爲主 纏聲與多際有別 徐養源說 吳穎芳說
己、散聲說——多指疊句之聲……二五一
王圻說爲主 方成培說 朱謙之說 馮沅君說
庚、穿插附庸說——詩與樂不符，僅爲樂之穿插……二五六
俞平伯說 詩樂有無生命問題 無病救藥問題 齊、雜言孰爲進步問題
結說：諸家誤解總結 唐宋歌詩有別 諸家說與宋「嘌唱」制之關係 宋人見解分兩派

「公認」與「鐵證」說皆虛
九、鄰邦學者之說……二六六
森槐南主泛聲說　鈴木虎雄認唐詩與曲相符合　青木正兒主虛聲、泛聲說
目加田誠認絕詩入樂無須變形　鹽谷溫認絕詩入樂極適合　總表
十、節拍……二八一
與大曲節拍相通　急、慢曲子　促拍　七絕之一般節拍　林謙三異說　一句一拍或一字一拍說
十一、唐詩歌唱感人之深……二八六
謫仙怨　渭城曲　長命女　瀨陽女　山鷓鴣　竹枝　望夫歌　楊柳枝　唱聲與唱情
盛唐宮廷樂極致

第五章　舞蹈

……三〇一
概說
一、合樂與合舞……三〇一
統計　配合與結合　發展步驟　十類舞與七十調　自由舞　士大夫自舞

二、舞譜……三〇六
南歌子　鳳歸雲　浣溪沙　三臺
三、踏歌……三〇七
前代所有　唐代情況　基本動作　歌場、舞場　問答調弄　對踏歌詞三體之推測
四、軟舞……三一〇
性質　與文舞關係　聲詩七曲之軟舞情形　朝鮮所傳唐軟舞
五、健舞……三一四
聲詩兼大曲之三健舞　楊柳枝健舞　馬舞　渾脫舞
六、大樂之舞……三一六
破陣樂舞　中和樂舞　立部伎二舞曲　五代朝會二舞曲
七、拋打……三一八
拋打與酒令　香毬　莫走　拋毬樂　楊柳枝　分數　令章　著辭　舞譜中之拋打
第六章　與大曲關係……三二三

概說

一、小曲、次曲與大曲……三一三
次曲解釋種種　小歌曲　以「子」名之曲
二、雜曲與大曲……三一五
體製長短之分　一宮調與多宮調之分　部伍與儀式關係
三、有關大曲之聲詩……三一六
二十九曲總表
四、大曲借用聲詩之辭……三二〇
主聲不主文　樂工之誤　可能源於南北朝　盛唐五大曲所見　蓋嘉運纔進樂府所見
集詩爲曲　注意大曲全面情況　是傳統非竊取　聲詩與大曲唱法難混同
五、聲詩摘取大曲之調……三二四
五絕七絕兩體錄有者　標明片序者　簇拍者　曲以「子」名者　曲以「大」名者　初唐情況
六言摘遍
六、聲詩聯章者非大曲……三二六

大曲聯遍異辭　聲詩聯章一辭　聯遍聯章各有規制　樂遍與章解有別

七、紀事詩非聲詩亦非大曲……三三七

宋人先誤　近人承訛　張祜諸作已成特例　直接歌辭

八、聲詩與大曲同時並舉……三三九

大曲乃前代舊制　聲詩小曲流行較廣　分鑣並騁

第七章　與長短句辭關係……三四一

一、重要樞紐……三四一

孔穎達說　聲詩之獨立性由此見　聲詩研究何以少　關係限於五代　雜言歌辭始於隋

新舊兩觀點

二、四派見解……三四六

重視與樂府之關係　否定與宋詞之關係　肯定與宋詞之關係，但過分　調和於否定肯定之間

三、九項原則……三四八

時間方面　聲辭方面（主從或主、被動）　歌辭方面（一字一聲或一句一拍）

歌辭方面(聲多辭少或辭少聲多)　人事方面　判斷性質方面

四、齊雜言同時並舉……三四九

詩餘說　同時並行說　敦煌資料爲有力之證　反詩餘說種種殊

五、盛唐長短句……三五二

唐五代歌辭調百卌一　盛唐可能占一半　分類表　骨幹說　七十五調名

六、雜言歌辭調與絕詩關係……三五六

句法應以絕詩爲骨幹　字數不當少過五、七絕　平仄叶韻宜符合絕詩　和聲疊句之指定不容太濫

百分之九十與詩無干

七、塡實和、泛聲十五例……三六一

石州　醉花間　贊浦子　好時光　喜秋天　望月婆羅門　何滿子　天仙子　怨回紇　拋毬樂

月宮春　鵲踏枝　定風波　柳青娘　阿曹婆

八、詩詞同調名之關係……三六七

彼此皆備唐辭者甚少　王國維說不合　十九調關係不明　十四調體段特異　關係較著者十分之三

九、詩人樂工均倚聲……三七四

由樂定辭與選辭配樂之常情　三家之說　作歌辭並非專塡泛聲　作詩亦須倚聲　同調名不能
決定辭必相生　和聲疊句即倚聲之表現　作詩不皆爲歌唱　雜言尊體　樂工權能有限度

十、劉、王史說商榷……三七九

劉史多可變少、長可變短說　王史不守時序、後可變前說　劉史處理問題太自由　王史列八種本
質、六種變化、三種順序　唐人無從用宋法　以多變少之不根　主觀太過　曾氏「增減攤破」說
劉永濟「裁截重疊」說　沈氏「打破」與「相當」說

十一、靑木氏詞格發達說商榷……三八八

三種原因概略　以日樂喻中樂　以詞樂、曲樂喻詩樂　伸縮分裂說　絕句變歌辭不能減字　伸縮
未明原因　雜言句獨立說不根　五音調與七音調互換說難立　和聲地位不能任意　平仄叶韻須
循律體　「插入句」說支離　「拍子字」說不符曲制　「間之手」說難附　標準寬嚴及其得失

十二、聲曲異型說……三九六

隋、唐華、裔聲樂之大情勢　齊、雜、淸、胡交叉結合　同時並存　聲曲有兩類型　小部分彼此交流
鈴木氏說　目加氏說　結論

第八章　雜歌與聲詩……四〇五

概說：六章至九章概況　聲詩本體與流變之全面　從唱曲內容看歌詩內容　源流、環境與本體同重
一、歌謠……四〇七
性質　類別　詩謠　其他不論之謠　民間情形　軍中情形　山歌　漁歌　樵歌　田歌
七言與民歌之歷史關係　民間樂舞與民歌應並重　唐代民歌不因胡樂始成立
二、挽歌……四一九
主聲與主文　喪歌與喪樂　喪樂、挽歌之矛盾與統一　破聲　合樂　唐代挽歌概況　盛唐情形
中晚唐及五代情形　「揚聲」之制
三、附見唐以後之歌詩……四三一
朝鮮齊言舞曲猶傳五體　特例疊勝舞　着睑子唱好詩　蘇軾與陽關曲　舞梁州　歌渭城之例
小秦王睑之流行　宋人歌詩最粗之法　靠定基歌何滿子　忠州夔州歌竹枝　吳中歌迎神詩　開元
樂調　凱歌　標心月　致語口號　劉知遠諸宮調之尾聲　用南北曲歌唐詩　明、清人之歌詩與歌謠
第九章　雜吟與聲詩……四四九
概說：四藝性質及其關係

一、佛曲辭……四四九
佛曲界說　轉經與讀讚　聲曲　梵唄求合華俗　梵、唄、讚之別　歌讚特點因地域而異
音語一致力求漢化　梁「正樂」亦佛曲　聲文並重　破句分文　叶韻重於平仄　偈讚十一例
偈讚吟唱之音樂性　魚山聲明譜說　定型樂曲尙未見　唐讚　詩體種種　體涉里巷
二、講唱範圍……四六二
講唱包含三藝　名與實均待衡定　向氏主張之商榷　俗講限於佛教內容　唱與吟宜有別
小說與變文宜有別　孫氏主張之商榷　唐人已定之名義勿輕改　轉變含義之確定　系統表
變文定義擬說　詞話、詩話限於吟誦
三、俗講……四六八
吟唱之表示七點　詩體之情況九點、結構之情況十點　與聲詩格調之各體比較　舉例　六言居間
四、轉變……四七八
吟唱之表示六點　詩體之情況六點　結構之情況三點　具體建議　舉例
五、講史……四八一
詠史之詩　詠史之吟　後魏已以歌曲詠史　後世小說中改吟爲白

六、附見「唐詩開篇」、詩篇與「滾唱」……四八四
彈詞三名皆曰「唐詩」　用聲詩作曲　舉例　鼓詞曲牌名曰「詩篇」　多用襯字　舉例
滾唱用詩體甚純　舉例　滾唱之聲與節　唱、和、嘆
七、印度翻譯文體問題……四八八
諸體用詩覆查　徐嘉瑞說　糊混與澄清　變文內中外文體兼有　佛曲漢化惟恐不深
徐說矛盾　民間與文人之同種同文關係無從離間
第十章　待訂資料……四九五
概說：條件不充之四種情形　「新樂府辭」有種種性質　樂、歌、舞之紀載以屬於唐代者爲有效
待訂非空言
一、初唐八條……四九七
行天　武媚娘　恩光曲歌詞　傾杯樂
春鶯囀　樂府新歌　湘川新曲　上巳樂
二、盛唐十三條……五〇〇

千秋樂　雨淋鈴　平戎辭　班婕妤
憶長安　胡歌　九曲辭　營州歌
宴辭　江南弄　哥舒歌　塞孤
道門歌辭
三、中唐二十四條……五〇五
千里思　樂府一　開元樂　成德樂
塞下曲　江南辭（江南曲）　狀江南　六言八句
長相思　淸江曲　遠離別　春閨思
獻壽辭　新平歌　樂府二　佳人怨
小曲新辭　長洲曲新辭　夢江南　春遊樂府
樂府雜辭　樂府三　樂府新詩　一枝花
四、晚唐及其他三十條……五一三
西洲詞　瑟瑟釵　柳花怨　朝眞辭
大子夜歌　協律之辭　樂府四　樂府五

思歸引　長安春　朝元引　離歌辭
新樂府　占相令　王昭君　字字雙
山歌　傳奇歌辭十三題
第十一章　紀事……五二一
概說：唐代歌詩乃常俗　近人誤爲偶然　一百七十四條之分類
一、歌唱三十五事……五二三
歌唱之效　歌唱者　送酒居多　七絕居多
二、合樂二十六事……五三一
官樂　民間樂
三、合舞九事……五三六
入舞　入戲　摘大曲入破
四、歌者四十六人……五三八
舞人　樂人　著錄意義

五、民間十六事……五四三
缺乏記載　應俗十調　興於民間者四十五調
六、宮廷二十一事……五四五
宮廷　殿廷　審廷
七、規諷十七事……五四八
俳諧或閑情　規或諷　揚聲引詞　戲詞
八、俳諧四事……五五〇
無諷刺　口號
第十二章　平議……五五一
概說：作用與體例　半同「駁議」　主觀求平不易　客觀求平亦不易　平議非全爲定論
一、宋金元七條……五五二
詩本曲類，宜謀於野　聲、辭相從，聲、意相諧
唐曲歌唱，不知用何爲調　唐人樂章播在聲律者，惟以詩名

「證應」說及「反證應」說
唐詩以作俳調有襯字者爲歌辭體
力崇辭格，不取詩體
二、明十五條……五五八
述作者多，達樂者少
隨名變腔
唐妓選唱杜詩有見地
詩樂難悅里耳
樂工歌不歌，與詩之工拙無關
水調高華，竹枝凡陋
初、盛唐五絕多是樂府
唐歌詩，宋不歌詩解
聲律自協，無須更換、添減
唐詩因入俗始歌，因不宛轉始不歌
唐之絕句，唐之曲也
絕句源出樂府，其聲可歌
聲詩盛於初、盛唐，天寶末已衰
須存徒詩與歌辭之辨
詩必高唱，始極其致
三、清三十二條……五六六
詩調爲歌辭嚆矢者，入詞譜
世遠聲湮，杳不可訂
當時音律，必有所屬
絕句歌法與樂府異

盛唐晚唐七絕皆入樂府

七律即樂府

唐三百年以絕句爲樂府

詩變爲詞，由數調始

詩詞同時，分疆並騁

唐人以絕句爲樂歌

譜書當全錄以得詞源；選本不當專錄以明詞界

五代歌辭不離唐絕句

晚唐詩、詞並而爲一

今人旣不知音，何從辨體

可歌可詠，可被管絃

唐詩未能胥被絃管

詩調哀急，惟宜箏、笛

唐七絕皆不可入樂

絕句之聲，出於天籟

詩道失傳，小詞大盛

唐無詞，所歌皆詩也

詩餘爲詞

聲詩亡後，乃以詩餘歌詩

唐人所歌，限於七絕

詞與詩異體而同音

唐人熟於宮調，詩皆可歌

五、七言詞調相類，別立調名而已

詞實詩之餘

唐樂章全用絕句

從詩體虛擬其音樂性

詩樂簡易，去今曲調遠甚

唐人詩詞尙未分界

四、近代二十六條……五八五

唐人不能自製調
借聲法與加字法
唐詩體同而律不同
凡純屬言志之作，無協律作歌者
唐代詩人與伶工互相倚重
詩可歌者亦是詞
唐詩可歌，起李、杜，迄白居易
七絕歌謠結合胡樂變爲詞
長短句詞之聲調來源，重在律、絕
律、絕變詞之不塡泛聲者有兩類
惟長短句協樂有韻律
由詩到詞乃娼妓之力
絕句整齊，不合樂調

小詞出於隋宮，唐人能傳其法
擬古樂府亦可入詞譜
唐代衆習宮商，遂肇始詞體
近體樂府多用胡樂，又平仄諧婉
由歌謠到樂詩之四步
西樂湧入，開天間五、七絕成爲歌詩
宮辭原爲歌曲，用柳枝辭唱法
詩樂窮而後詞樂興
竹枝子由竹枝孳乳而來
和聲可隨時增添
唐代民間流行小詞
解散近體詩，成長短句
唐宋詞之開端

五、結說……六一四
附存……六一七
第一、聲詩集凡例……六一七
第二、聲詩集編餘札記……六二三

第一章 範圍與定義

「聲詩」之名，或「聲」與「詩」相關之說，自古有之，其含義大概有二：始也，二字分指聲與詩，爲兩事；既也，合指有聲之詩，爲一事。曰「唐聲詩」，當然用後起之義；而論其範圍，則又必基於前一義。茲先別名質，考聲樂，推時代，計曲調，然後揭出初步之定義，加以詳析。

一、聲詩名目由來

禮樂記曰：「樂師辨乎聲、詩，故北面而弦。」謂樂師僅執技藝之末，非施樂教之本，故所能辨者僅聲與辭，所操者弦，而所處者，乃封建時代臣工北面之地位而已。其曰「聲、詩」，乃指兩事——樂歌與辭也。樂記又曰：「詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也。——三者本於心，然後樂器從之。」蓋樂從於心而發於器，乃用以彙統詩、歌、舞三事。所謂聲者，以歌聲爲主，以樂聲爲準；而其所歌之詩，必有內容，曰志。以上樂記中所見之「聲」、「詩」二文，及聲與詩爲二事之說，義實相貫。且於心志、聲樂、詩言、歌詠、舞容之間，已明定其本末源流之系統。吾人體認唐代聲詩之範圍與定義，

應倚爲根本。

文心雕龍樂府篇曰：「樂辭曰詩，詩聲曰歌。」又曰：「詩爲樂心，聲爲樂體。」其說乃從樂出發。樂之體在聲，體內之心乃詩。欲剖此心，須發爲歌聲，則必有辭，僅樂聲猶不足以表達其微。晉王僧虔啓曰：「當時先詩而後聲。詩敍事，聲成文。必使志盡於詩，音盡於曲。」於此乃提出聲與詩發生先後之程序問題。「聲成文」，乃樂曲旋律之成文，卽所謂「音盡於曲」，非歌辭之文章。蓋先民之達其心志也，始則於勞動以後，信口而謠，或循宇宙自然之象，弄器有聲而已。若使二者相結合，規律謠之語言爲辭，使表裏聲樂，發而爲歌，以明其志，實已爲後來進化之績。在事之發展中，若先詩，則由辭以定樂；若先樂，則由樂以定辭。此二者已關後世樂府歌辭之兩大成因，卽唐代聲詩之繁衍，亦不外此二途。顧在生活之進化中，心志之動也頻繁，謠辭之發也輕離，聲樂不能遍逐。積而久之，分別發展，詩遂有離聲而獨立者，是謂「徒詩」，或無聲之詩。詩既有無聲者，然後其有聲者乃益突出。故「聲詩」概念之立，正爲同時已有無聲之詩存在耳。宋張耒「倚聲製曲三首」序曰：「夫詩，曲類也。善爲詩，不能製曲，豈謀野蔽耶？」謂當時詩樂已在野，不在文人之手；善詩而無聲，乃蔽於向民間學習之故。說甚精，詳末章平議。清馮定遠鈍吟雜錄曰：「古詩，皆樂也。文士爲之辭曰詩，樂工協之於鐘呂爲樂。自後世文士或不閑樂律，言志之文，乃有不可施於樂者，故詩與樂畫境。」吳喬答萬季野詩問曰：「三百篇莫不入於歌喉。漢人窮經，聲歌、意義，分爲二途。」謝章鋌賭棋山莊詞話卷一二曰：「上古詩與樂合，……古詩與樂漸分。尼山刪守

便須絃歌，以求其合。然文字與聲音，猶未嘗顯判爲二也。其後文人不審音，不能不別立樂府，於是有合樂之詩，有不合樂之詩。」近人范文瀾文心雕龍注二曰：「『詩爲樂心，聲爲樂體』。詩與歌本不可分，故三百篇皆歌詩也。自漢代有在鄒、諷諫等不歌之詩，詩歌遂畫然兩途。……別緣詩、歌有別，班志獨錄歌詩，具有精義。」諸說雖晚，意均甚切。近人丁儀詩學淵源二，曾舉「古詩有歌有不歌之三原因：一、如風、雅、頌，積久而音漸失；二、如漢詩之寓諷刺者，爲時所忌而不收；三、如唐人近體，則調平、聲和、律諧，審譜易於合拍，故歌。」此說不切。諷刺遭忌，在辭不在聲，一聲可以施諸多辭，此非不歌之原因。唐代新樂不斷，聲詩大抵合有新樂，並不求合於舊譜，亦不足爲可歌之原因。

史記佞幸傳曰：「延年善歌，爲變新聲。而上方興天地祠，欲造樂詩歌弦之。延年善承意，弦次初詩。」索隱：「初詩即新造樂章。」此曰「樂詩」，猶曰「樂府詩」也；曰「初詩」，謂彼即將有聲、尚未有聲之詩，非不可有聲者，與後世不可歌之徒詩應有別。爾雅謂「徒吹謂之和，徒歌謂之謠」，或謂「聲比於琴瑟曰『歌』，徒歌曰謠，亦謂之『號』。」後世乃以未被管弦之歌爲「徒歌」。詳下文。吾人倘緣此「徒歌」之名，更比以「初詩」之義，對於漢以來不歌或不可歌之詩，不妨謂之「徒詩」或「啞詩」；對於宋以來不歌或不可歌之詞，不妨謂之「徒詞」或「啞詞」；對於金、元以來不歌或不可歌之散曲、劇曲，不妨謂之「徒曲辭」或「啞曲辭」。

「徒詩」與「聲詩」，乃相對立者。二者消長之因、是非之辨，前人論之者衆矣。以宋鄭樵通志樂

略第一之說爲最要——

樂以詩爲本，詩以聲爲用。古之詩曰「歌行」，後之詩曰「古、近二體」。歌行主聲，二體主文。詩，爲聲也，不爲文也。……凡律其辭則謂之詩，聲其詩則謂之歌。作詩，未有不歌者也。

鄭氏大呼「詩爲聲，不爲文」，突出其本質，堅定其本位，對後世詩家已逐漸忘詩之本者，立說極有力！以聲爲用，乃以用定體也。凡失用之體，可有可無。曰「詩爲聲」，乃謂詩之存，僅爲其用也。用於衆，斯謂之用，用於少數人欣賞而已，非用。詩所以求用之道，固莫要於有聲，故鄭氏之說不刊！曰「作詩未有不歌者」，乃初期詩歌之原則耳。歷史事實爲自漢以來，已別有無聲之詩在，以文爲用，遂別立天地，「主文」而不「主聲」。詩既如此創例於前，後之詞曲諸體，乃繼承其偏不息，徒詩之外；徒詞、徒曲均不免，誠無足怪。

惟鄭氏又曰：「詩在於聲，不在於義」，以爲「義理之說日勝，聲歌之學日微」，則顯誤。蓋聲詩乃在正義之先決條件下發展，並非在是非邪正漫無選擇下發展也。清程廷祚詩論一五已辨之。作詩者苟不爲聲，義雖正而行不能遠，有體無用，其作必濫，反傷於義。故「詩爲聲」，正所以爲義之行遠耳。以舟載物，所載必其有用、足以濟世者，必非朽敗而徒滋毒害者。至於舟與物之間，曾何所忤乎？程氏曰：「三代以下，儒者留心於聲律者鮮，而獨傳於伶工賤技，有心者追而復之。」既追而復，聲詩必

增，徒詩必減。所減者乃泛泛之篇，必非錚錚之作，有詩之義，無不醇美！——斯又程氏所未嘗慮，而實爲聲詩之極詣也。

朱熹說詩：大全集二五。「得其志而不得其聲者，有矣，未有不得其志而能通其聲者也。」朱氏乃追求如何通解古詩之聲，並非主張詩之聲不必求通。又謂「三百五篇」之聲已逸，推而得之固有助，不得而強推之，猶以爲本，乃不免「畫餅」之譏。此指學者對於古詩之聲，明知不得，而仍強推，斯爲過。若對一般之詩，信其以聲爲用，而予推求，則惟恐不力，未有過者。清潘德輿養一齋詩話四：「詩與樂相爲表裏，是一、是二。李西涯以詩爲六藝之樂，是專於聲韻求詩，而使詩與樂混者也。夫詩爲樂心，而詩實非樂。若於作詩時便求樂聲，則以末汩本，而心不一。必至字字句句，平側清濁，亦相依仿，而詩化爲詞矣！」潘氏此說雖不純，其潛心於詩與聲之關係則甚切。按原則詩與樂必相表裏，大處互準，而小處則聲可就辭。不能謂歌辭之凡由聲定辭者，便是「以末汩本」。聲，非末也；相表裏，非相汩沒也。心之求一，在於求詩與聲之體用相宜，而不在於一心主文，求體不求用也。至於以爲依聲將成塡詞，齊言必不能依聲，仍屬一般誤解，下文四章之各節已闢之。

宋曾三異因話錄曰：「聲之感通者甚神！故詩能動天地，感鬼神，樂能洽神人，和上下，皆主其有聲也。」王灼碧雞漫志亦曰：「詩至於動天地，感鬼神，移風俗，何也？正謂播諸樂歌，有此效耳。」清宋

長白柳亭詩話二，先引朱熹語，「聲氣之和，有不可得聞者，此讀書之所以難也」，既曰：「夫樂之義理，詩詞是也；聲歌，猶後世之腔調也。兩者俱詣，乃爲大成！」曾、王之說依倚古訓，雖涉唯心迷信，若於詩之有聲，則體會頗深，與宋氏說同屬於上述鄭樵說之一系。

明鄭琰七修續稿三，引馮少洲漢魏詩紀序曰：

……其發而爲聲詩，能使人甘聽忘倦，如飲醇酒。一唱而三歎，能使人酸心出涕，使人長相思，使人起舞，使人冷然斂衽，正色而坐，其味不同然。又有淡如勺水，玄如太羹，如苦根澀節，使人吞之，不得下嚥！……

馮說雖多抽象之辭，卻已剖明聲詩感發之烈，作用之大！顯不必以漢、魏之聲詩爲限，唐之聲詩何獨不然？可雜舉唐、宋數事以申之：陸龜蒙丁隱君歌序有曰：「好古文，樂聞歌詩。」「樂聞」者，馮氏所謂「甘聽」也。聽聞在耳，有異於閱讀，乃有吟唱之聲以愉人。夫聲詩之妙，使果如馮氏所言，又焉得不使人「樂聞」！雖苦根澀節，亦自有其甘聽，丁之所樂者宜在此。陳陶曾作頌聖詩四十韻，而稱爲「聖帝擊壤歌四十聲」。其詩並無聲，卻以「聲」爲辭之單位，說明詩聲爲唐人之所重如此，不必因遠古之「擊壤」有聲而始「聲」也。慧皎、道宣兩高僧傳，原有「唱導」篇，至趙宋贊寧續傳唐僧，乃改「唱導」爲「聲德」，論曰：「聲之用大矣哉！」從知聲之宜，乃德之所在，奚遜乎「文以載道」之訓？詩家不「主文」而「主聲」，又何卑之有？

近世淵實有文（題爲中國詩樂之遷變與戲曲發展之關係，載新民叢報四年五號。）曰：「夫雜劇、傳奇及詩餘、樂府者，非如司馬相如以下李、杜、韓、白之輩所作之詩、賦、文章，非文字之詩也，非目之詩也，非美文也，（或刪此句。）乃聲之詩，耳之詩，與音樂相待爲一，（或於此增「乃美聲也」句。）以傳於天下。……彼則主於目，主於文字；此則主於耳，主於聲音，精神殆全相異也。」（梁啓超稱「目之詩」爲「目的詩」，「耳之詩」爲「耳的詩」。節下節所引李東陽之「具耳」說。）此「主聲」說中之最強者。「全相異」所以矯枉，始如此云。從有詩之大體言：其始也，必備聲者始稱「樂府」或「曲辭」；其末也，雖一切徒辭，啞辭，亦虛戴「樂府」或「曲辭」之名，無人能奪而正之。環境中既有聲其詩者，有不聲其詩者，名稱又有離樂之樂府與無曲之曲辭種種，混亂極矣！至是，乃不得不特標名目曰「聲詩」，以有別於無聲之詩或初詩，或徒詩，或啞詩。其機之發也遠，而流之變亦遠。唐代詩樂按時代以言，正是居間之樞紐，地位重要，故特賦其歌詩以「聲詩」之名，非無故也。——用借淵實「耳之詩」說，以總結諸義。

二、聲詩與歌詩、樂詩、誦詩、吟詩

先言「聲詩」。唐協律郎徐景安撰歷代樂儀三十卷。據宋王應麟玉海一〇五，謂其第十卷題「樂章文譜」，有說曰：「樂章者，聲詩也。」中唐靈隱寺僧道標於經行之外，尤練詩章。據贊寧高僧傳一

五，謂當時「辭林樂府常採其聲詩」。——此唐人以「聲詩」一辭稱樂曲歌辭之最著者。這樣作品不傳。權德輿薛公先廟碑銘曰：「爲政事，吏師於文章；爲聲詩，所施在樂易。」皮日休松陵集序曰：「才之備者，於聖爲六藝，於賢爲聲詩。」皮氏之詩曰：「所以吾唐風，直將三代甄。被此文物盛，由乎聲詩宣。」——皆指唐代合樂之詩也。詳「聲詩集編餘札記」。徐鉉納后夕侍宴詩曰：「華封傾祝意，觴酒與聲詩」，乃指南唐帝后婚禮時付諸聲樂之詩。歐陽修晝錦堂記曰：「播之聲詩，以耀後世。」郭茂倩敍隋、唐「近代曲辭」樂府詩集七九。卻從「兩漢聲詩著於史者」敍起，顯然認隋、唐曲辭之齊言者，亦聲詩也。胡翰序古樂府詩類編曰：「若聲詩者，古樂章也。……不幸不見先王之禮樂，考其聲詩，蓋有足言者。」——皆指後世合樂之詩也。李清照謂「樂府、聲詩並著，最盛於唐開元、天寶間。」據能改齋漫錄引。揣原意：「樂府」指長短句詞，「聲詩」指唐代歌詩，二者同時並行。近人黃墨谷對此別有解釋，謂「詞源流於樂府，詞的性質是聲、詩並著。」（文學遺產增刊一二）如此，將聲與詩分作兩事，恐非李氏原意。至於此處「樂府」指詞，抑指古樂府，抑指唐大曲，非主要問題。張炎謂：「粵自隋、唐以來，聲詩間爲長短句。」詞源——凡此，亦皆指唐代合樂之詩。李曰「樂府」，即張曰「長短句」，蓋在齊言範圍之外者。宋趙與時賓退錄二云：「古今詠史之作多矣，以經、子被之聲詩者蓋鮮。」按詠史詩在唐甚多，都吟而不唱，詳下文。乃聲詩之流變也。武林舊事一載宋臣祝壽致語曰：「輒採聲詩，恭陳口號」，乃指其致語後之七律一首。此等律詩，在當時殆作簡單之吟唱，不然，不至於曰「聲

詩」。清初梅花夢彈詞第一回曰：「以記敍行文，用聲詩作曲。」乃指彈詞開篇之用七字句者，所謂「唐詩開篇」也。見李家瑞說彈詞。日本兒島獻吉郎支那文學考之韻文考曰：「宋詞之起源，固發於五代長短句，而五代之長短句，又源於唐之聲詩。」正合本編「聲詩」之所以命名。

以上凡用「聲詩」二字以立名時，其意識中必已承認當時另有不聲之詩存在，不然，曰「詩」足矣，何必曰「聲詩」？按諸眼前實際，唐詩之一部分確係徒詩或啞詩，另部分又確係聲詩，應早爲人人所洞見，有不待辨。然而不然：近代文學史家仍有認六朝樂府是聲詩，五代小詞是歌辭，皆可歌，惟彼介於中間之唐人五、七絕句卻無聲，不能歌。如鄭振鐸詞的啓源所見，詳下文七章三節末。堅決旣爾，不應漠視。今後在研究中，理論方面對歷朝詩體之聲與不聲，固當貫通詳明，至事實體現，對同爲齊言、又同時同作者之篇章，究竟歌乎？否乎？直有逐首覈實之必要。事縱繁瑣，並非不切之務也。上編末所附「聲詩集凡例」九，規定每首皆須交代「聲樂依據」，正爲此。

彼與聲詩全異而對立者，有曰「初詩」、「徒詩」、「啞詩」；彼包於聲詩以內，而僅指其初步者，有曰「歌詩」；僅指其第二步者，有曰「樂詩」；「樂歌」、「弄詩」二名附。彼與聲詩類似而實在聲詩之外者，有曰「誦詩」；彼或在其內、或在其外者，有曰「吟詩」。——茲就其實質所在，逐一辨之，以明聲詩之範圍。

「歌詩」僅用肉聲，不包含樂器之聲，其義較狹；「聲詩」云云，則兼賅樂與容二者之聲。——此其大別也。「歌詩」之名，於漢爲著。漢書藝文志「詩賦」五類之末一類乃「歌詩」。從高祖起，迄民間，凡歌辭皆曰「歌詩」，於歌譜則稱「聲曲折」。如河南周歌詩七篇、河南周歌聲曲折七篇；周謠歌詩七十五篇，周謠歌詩聲曲折七十五篇；兩兩對稱，最有意義。曰「詩」，等於曰「辭」；「聲曲折」之「聲」，乃指其歌聲而著之於譜者。王先謙謂「聲曲折卽歌聲之譜，唐曰樂句，今曰板眼。」實際乃指聲譜之全部所有，不止板眼，「曲折」含義，明示旋律也。自後表歌詩與聲之關係者，乃不復如漢書志及周詩者之明析。晉宋舞辭猶有此稱。如宋書樂志曰：「白紵舞歌詩」，此一名內，兼表容、聲、辭三事，且表辭乃齊言，極堪注意。王僧虔啓曰：「諸調曲皆有聲有辭。辭者歌詩，聲者若『羊吾伊』、『伊那何』之類。」是以「聲」字專指和聲。和聲僅曲調中之次要部分，不足以代表全部之聲曲折。樂府詩集九〇曰：「凡樂府歌辭，有因聲而作歌者，……有因歌而造聲者。……有有聲有辭者，若郊廟、相和、鐃歌、横吹等曲是也；有有辭無聲者，若後人之所述作，未必盡被於金石是也。」是以「聲」字專指樂聲。「有辭無聲」，謂無樂聲，不被於金石而已，至於歌聲則仍有，不然，尚何得謂之「歌辭」？

唐人之詩，或唐、宋人所編選之唐詩，每仍以「歌詩」或「詩歌」爲名，其事不勝舉。獨孤及崔中丞城南池送徐侍郎還京序曰：「登而無賦，謂樽酒何？宜歌而詩之，且以見追攀者之志。」正此謂也。賦

詩不足，乃用歌詩，尤見唐人於生活中重視歌詩之心理。實例如李白、李賀、羅隱、牛嶠、吳融等，有集皆曰「歌詩」。宋趙孟奎所編唐詩總集一百卷，題曰「分類唐歌詩」，其尤著者。雖沿漢風，而實質已變，爲其內容叢雜，詩不盡被聲也。凡此所謂「歌詩」者，殆視「歌」與「詩」爲二事，分指樂府歌行與普通無聲之詩。但樂府歌行中，仍混雜許多擬古之作，當時已不歌，未能剔除，不若曰「唐聲詩」者名實相副也。

「歌詩」之義，既不若「聲詩」該洽，凡以上有關歌詩之諸說，僅用作聲詩之部分解釋與證明，可；若逕以「歌詩」二字代「聲詩」，同指結合樂、舞之唐詩，當不可。顧因徒歌之事簡而易舉，普遍於一般社會之日常生活中；一般作者又不必字字皆求甚解，於「歌詩」、「唱詩」、「謳詩」等語，往往隨意引用，初無嚴格判別，結果遂難免造成混亂。今後若在學說上定作專門名詞，以利研究，勢必擇其涵義精確而又完備者用之，固捨「聲詩」二字莫屬，不惟「歌詩」不如，即「樂詩」亦有不及。本編中每曰「唐人歌詩」，乃謂「唐人唱詩」之事，並非「聲詩」一名之代詞。惟混亂愈少愈好。

朱謙之中國音樂文學史曾列「唐代歌詩」一章，文內並專用「歌詩」一名。其言有曰：

> 因唐代是新音樂全盛的時代，故纔有新的歌詩發現。這種新歌詩卽所謂絕句。……唐代燕樂，都是可歌可舞，所以這時代詩人的作品通叫做「歌詩」。

既從音樂出發，則其事不僅在歌，而且在樂，明甚。茲名之曰「歌詩」，於義能毋掛漏？唐人之作名「歌詩」者，並不皆合樂，已如上所云。茲指「通叫做歌詩」者「都是可歌可舞」，則亦未悉符事實。試查本書下編聲詩格調中，每每說明某調無舞，即可見一斑。例如極著名之清平調三章，紀載但云歌，未云舞。

「樂詩」之義，猶當詳析。上文引史記之稱「樂詩」，其原意固在兼指歌、絃二事，但樂成於器，而不發於喉，以「樂」字別詩，於歌、絃二事究竟難兼，何況歌、絃之外，尚有第三事——舞容，全在樂外乎？事固有具樂舞不歌者，具樂歌不舞者，具歌舞不樂者，惟備容而無聲、但作啞舞者卻極少。故就含義寬廣，能於曲包歌、樂、舞三事而論，「樂詩」之名，尚不若「聲詩」爲當。聲詩能包舞容，說詳下。王國維樂詩考略之「樂詩」，指三代之雅樂與其歌詩，不指隋、唐燕樂及辭。王氏所列以金奏始，以金奏終，中間七節，節節有樂，宜其曰「樂詩」。唐聲詩以謠或徒歌始，故不能曰「樂詩」。若用「樂詩」以代「聲詩」，名既未安，義遂乖忤。

主要用「樂詩」名目者，如羅庸歌謠的襯字與泛聲一文歌謠週刊二卷七期。曰：

一切歌謠和樂詩的發展，都是跟了樂器走的。樂器的發明和應用，決定了詩歌型式的變遷。

既曰「樂詩」，乃不得不兼舉「歌謠」一名以相成。因原始之時或社會基層生活中，徒歌爲多，尚未合

樂，「樂詩」不能包含歌謠在內。但若曰「聲詩」，則完全不然。且羅氏所言，祗限於原始樂器與原始歌辭爲確然。羅氏下文所舉之事例乃自「投足拊手」，到「擊石拊石」，到「考鐘伐鼓」。詳末章平議「由歌謠到樂詩的四步」條。器之製作一經進步，在「大合樂」或「大合奏」中，樂曲之藝術化益提高，則樂章「型式」早已兼隨曲藝而定，隨文藝而定，不能謂都隨樂器而定，更不能曰「一切歌謠和樂詩的發展」皆然。羅氏此說所以未曾把握歌辭發展之眞象者，正緣其用「樂詩」代「聲詩」故，從發展過程之中段下手，截義以定辭，而仍欲兼該其首尾兩端不缺，無怪乎難哉！若改從「聲詩」一名以包聲之始終，當無此失。詳下文「聲有三級」一節。

又如顧頡剛史林雜誌初編有「徒詩與樂詩之轉化」一節，乃將「樂詩」與「徒詩」相對待。因指宋書樂志三所見苦寒行云：「此篇當歌唱之時，凡分六章，每章四句；其首二句皆有迴環重沓之辭，是爲樂詩。」又指樂府詩集三七之西門行云：「此句法長短不齊之樂詩也。」按從實際以求，此說亦殊可議。蓋所謂「迴環重沓」者，不外由於有和聲、疊句等，而此二者，實徒歌先有，樂歌後有。又廣義之「詩」，誠包含雜言，但「句法長短不齊」，並非一般成爲「樂詩」之條件；何況齊言之爲「樂詩」，歷史上又先於雜言。顧氏意中之所謂「樂詩」，何其狹隘？在此種對比下，「樂詩」名義，終不若「聲詩」兼包徒歌者爲宜，又不俟言。顧氏直接以「徒詩」對「樂詩」立言，中間廢卻「徒歌」之爲重要基層，其事其說，乃

均不穩固。

於此附見「樂歌」之說與「弄詩」之意，因二者皆從「樂詩」一義推演而來也。唐元結有補樂歌十首，乃擬補上古之樂章。序謂「樂聲自太古始，百世之後，盡亡古音；……樂歌自太古始，百世之後，遂亡古辭，……故探其名義以補之。」元氏所謂「樂歌」，相當於「樂詩」，惟僅曰「歌」，不辨齊言、雜言，乃不如「樂詩」。清傅燮詷詞觀序曰：

> 及於唐，而樂府又失其聲，別爲樂歌。如清平、陽關、柳枝、竹枝、西河、水調、小秦王、阿鵲鹽之類，大都絕句爲多，是亦即唐人之詞也。

其旨僅在指明唐代合樂之歌辭何在，並無意於彰著其爲詩體，故不曰「歌詩」、「樂詩」或「聲詩」，而獨曰「樂歌」。

明胡震亨唐音癸籤一列舉唐詩各體之名稱，曾曰：

> 曰「唱」者，曰「弄」者。……唱則吐於喉吻，弄則被諸絲管。——此皆以其聲爲名者也。

謂「以其聲爲名」，適符曰「聲詩」之旨。惟「唱」聲偏在喉吻，「弄」聲偏在絲管，亦皆各得一面而已，未該全體。於此足徵以上所舉諸名中，曰「歌詩」，或曰「唱詩」，曰「樂詩」，或曰「樂歌」，甚至曰「弄詩」，均不若曰「聲詩」者負義周匝。

誦詩之事最早，今之所謂古詩，其有聲也，誦先於歌。淸俞正燮癸巳類稿一「詩入樂」條，引班固云：「不歌而誦謂之賦」，引鄭康成云：「背文曰諷，以聲節之曰誦。」俞氏曰：「說各不同，然『賦詩』、『誦詩』，本對『歌詩』言之。詩不可歌，則不采矣。」其分判甚明。日本鈴木虎雄論賦底生成、俞平伯詩的歌與誦等文，考之已詳。惟「誦」之聲無定調，爲朗讀，爲時言；歌之聲有定調，爲音曲，爲永言。誦欲有所諷諫，故吐辭必近語言，以便當面曉悟；歌之用在感發，故衍聲必符樂曲，以利遠颺而激衆。既不能指誦聲爲歌聲，混誦詩爲歌詩，即無從以「誦詩」二字代「聲詩」。「誦」猶戲曲中之乾念，其辭用詩體者極多。

詩與文之朗誦，在唐、宋均頗考究。善誦者可以發明詩文之精義，使人開悟，而得其餘味；可以顯示詩文中之結構、作用，使人得謀篇修辭之法。白居易與元九書：「再來長安，又聞有軍使高霞寓者，欲聘倡妓，妓大誇曰：『我誦得白學士長恨歌！』」此妓之誦，僅背誦而已歟？抑且有韻節之誦？傳說未詳。此種誦之音樂性比較最淡，固不如歌，且不如吟。但有一端宜辨者：彼與歌甚接近之吟，有時亦稱爲「誦」。新唐書元稹傳：「往往宮中樂色皆誦之。」出於樂色之口，明明是「皆歌之」，亦混稱曰「誦」。如杜甫偪仄行贈畢曜，謂「憶君誦詩神凜然！」又夜聽許十誦詩愛而有作，皆是。後詩云：

> 誦詩渾游衍，四座皆辟易！應手看捶鉤，淸心聽鳴鏑。精微穿溟涬，飛動摧霹靂。陶、謝不枝梧，風、騷共推激。紫燕自超詣，翠駮誰翦剔？君意人莫知，人間夜寥闃。

此與高僧傳之贊美轉讀經音曰：「起擲盪舉，平折放殺，游飛卻轉，反疊嬌哢」諸語，實無二致。若能邊辭之四聲語法，如五言上二下三、七言上四下三等。起結轉合，細膩諷詠，亦無異於所謂「三位四聲，次而無亂，五言四句，契而莫爽」也。

宋人解釋杜詩「精微」、「飛動」等辭，謂皆指詩思之超妙，故以此詩入其集之文章類，不入音樂類。按詩題明明曰「聽誦詩」，起句明明曰「誦詩渾游衍，四座皆辟易」，詩思縱然神奇，何至使人辟易？則「游衍」、「辟易」、「精微」、「飛動」、「超詣」、「翦剔」，實皆以指吟聲之妙造爲近。其所吟者既爲風、騷與陶、謝之範圍，足見並非盛唐之近體，與燕樂歌唱不相涉，與佛門轉讀中「五言四句，契而莫爽」爲一事，則益明顯。乃朱氏中國音樂文學史五論樂府之歌唱，指此爲五言詩之唱法所在；甚至謂「由這首詩，可見陶、謝的詩在唐代尙有人能歌唱」，恐非少陵本旨。此與宋人認爲發明詩思，不及吟聲者，過猶不及，均失之。花蕊宮詞：「等候大家來院裏，看教鸚鵡念宮詞」，明明是誦念，而非歌唱。清江清花蕊夫人宮詞考證指爲歌唱之證，其失與朱氏同，詳末章平議。

與誦詩同義而異其名目者，曰「諷」，曰「口號」。上文已見鄭康成說曰：「背文曰諷，以聲節之曰誦。」齊、梁樂府有採蓮諷，必已有聲以節之，而近於歌，不止背文而已。至唐，「諷」義又退爲背文。如新唐書一〇〇楊師道傳：「師道善草隸，工詩，每與有名士燕集，歌詠自適；帝見其詩，爲摘諷嗟賞。」

南部新書丁集載大和中文宗賞慈恩寺壁上牡丹詩，「令宮嬪諷念；及暮，歸大內，即此詩滿六宮矣！」又壬集述柳公權詩「從此看山不向南」曰：「此句爲衆歌詠。」凡此所謂「歌詠」之「歌」，正同「樂府歌行」之「歌」，有其名，無其事，不過同「摘諷」或「諷念」之「諷」耳。

於此附見「口號」與「號」之義，因其事乃「誦詩」之發展也。「口號」猶「口占」，本謂作詩之際，不近筆札，心得而口吐之。故梁簡文之口號在巡城，張說之口號在御前，杜甫之口號在退朝途中，白居易劉白唱和集解內所謂「乘興扶醉，率然口號」是也。口號之聲，諷誦而已，無曲度。元稹酬李六見寄：「頓愈頭風疾，因吟口號詩」，曰「吟」，乃就他人之來詩讀之，非作者如何表現其詩，與此無關。宋吳曾能改齋漫錄二引郭思詩話，指杜甫承聞河北諸道節度入朝歡喜口號絕句十二首曰：「觀其辭語，殆似今通俗凱歌，軍人所道之辭。」實則此項絕句口占如話而已，不但未歌，亦且未吟。以與沈括凱歌七絕五首 詳八章三節。 相較，便知同異。而吳氏乃以與張說踏歌辭「口號」云云者並論，於孰爲聲詩、孰非聲詩之體認，顯尚曖昧。宋嚴羽滄浪詩話謂口號爲四句或八句。疑包括宋舞隊致語後所備之口號在內，乃簡單吟唱而已。上文已見，下文八章三節另詳。 惟有一端當例外者：唐代優人作「戲詞」，用七言四句，亦曰「口號」。或敍稱「揚聲引詞」，其實質可能已超過吟誦。詳下文八節及十一章七、八節。

不曰「口號」，而單字曰「號」，唐、五代猶訓爲歌唱。如南部新書載盧鉟作七律「桑扈交飛」云云，

命營妓丹霞改酒令，罰曹生，「霞乃號爲怨胡天。」怨胡天是曲名，列在教坊記，創於開、天之間。曰「號」，絕非一般口號之無曲度者比矣。詳下編格調怨胡天。

吟詩之問題比較複雜，有時直與歌詩難別。正因難別，其求別乃愈切。唐人於詩於文皆有吟，即上述杜詩之所謂「諷」。唐詩中普通所謂「吟」，或指歌，或指誦。宋高僧傳一七謂開元初，西域婆羅門利涉，辨勝韋玎後，復「將『韋』字爲韻，揭調長吟。」既曰「揭調」，所吟當無別於高唱。但若中唐徐希仁招玉川子詠新文云：「清氣宿我心，結爲清冷音。一夜吟不足，君來相和吟。」乃吟諷也，非歌唱。

他如杜甫「新詩改罷自長吟」，白居易吟元郎中白鬚詩兼飲雪水茶因題壁上、同韓侍郎遊鄭家池吟詩小飲中云：「勸君飲濁醪，聽我吟清調」、「詩成長作獨吟人」、「醉聽清吟勝管絃」；元稹送東川馬逢侍御使回十韻：「旋吟新樂府，便續古離騷」；李涉聽鄰女吟：「含情遙夜幾人知！閒詠風流小謝詩。還似覺膺下煙霧，月邊吹落上清詞。」施肩吾聽范女長吟：「聲聲扣出碧琅玕，能使秋猿欲叫難。詩興未窮心更遠，手垂青拂向雲看。」——凡此之「吟」，皆誦也。尤以白居易另首山中獨吟所寫者爲具體。「人各有一癖，我癖在章句。……每逢美風景，或對好親故。高聲詠一篇，恍若與神遇。……狂吟驚林壑，猿鳥皆窺覷。恐爲世所嗤，故就無人處。」白氏謂「吟」曰「詠」。如重到江州感舊遊題郡樓十一韻亦云：「郡民猶認得，司馬詠詩聲。」

至若寒山「獨吟歌曲絕無憂」，又「吟此一曲歌」；李白「昨夜誰爲吳、會吟？」詳下文。又「重吟眞

曲和淸吹」，又「齊瑟彈東吟」；高適聽張立本女吟：「自把玉釵敲砌竹，淸歌一曲月如霜」；顏眞卿魏夫人仙壇碑銘：「於是四眞吟唱，各命玉女彈琴、擊鼓、吹簫，合節而發歌」；大日本史樂志每稱歌辭曰「詠詞」，比我之曰「吟詠」者，聲樂性強。——凡此之「吟」，皆歌也，當定聲於敎坊記之曲名曰吳吟子。因既已曰「歌曲」，或「一曲歌」，或「歌一曲」，或先奏樂，然後「合節發歌」，雖千載下未嘗接其聲容，當不能仍認其事僅僅誦讀或背念而已。齊己有喻吟詩：「日用是何事？吟疲即坐禪。」此「吟」字雖亦包含吟誦，但主要乃指詩之寫作。

敦煌寫本中有不同之變文近百篇，皆「講吟」體，約分俗講與轉變兩類。俗講宣佛敎，由僧侶在寺觀之道場中爲之；轉變演歷史或社會故事，由男女伎藝人在街市之變場中爲之。其韻文部分，大都爲五、六、七言近體詩及五、七言長篇，但從未見有著明曲牌者，祇注曰「吟」，曰「吟上下」，曰「古吟上下」等。雖時曰「唱將來」，曰「談唱」，詳九章三節。終於是吟而已。又中唐胡曾與唐末周曇，各有詠史詩百餘篇。其詩亦曾配合說白，講吟於市廛或宮廷間。詳九章五節。吟聲既無曲牌，又不能與舞容，乃其與聲詩大別之處。故祇認爲聲詩之流變而已，非其本體也。

在唐人宴樂生活中，尙有吟與唱同場表現，各從所好，兩不相妨者。如白居易淸明日觀妓舞聽客詩云：「看舞顏如玉，聽詩韻似金。綺羅從許笑，絃管不妨吟。」不曰「聽歌」，而曰「聽詩」，其非歌可

知。絃管不逐吟聲，並不妨礙席間同時之吟，足見絃管自屬於舞。客吟詩，非歌詩，「韻」乃辭之叶韻，非歌聲之美韻也。白氏對酒吟云：「履舄從相近，謳吟任所須」，應解爲吟居謳外，而同時在場，聽人選擇。——吟與唱之行踪接近如此。又六年寒食洛下宴遊贈馮李二少尹云：「聽吟歌暫輟」，又宿湖中云：「縱有笙歌不廢吟」，此中情況：吟與歌一地並舉，或有後先，吟發於作家，歌精於藝人，益爲明朗。

於此附見「吟」與「嘯」、「詠」之聯繫。劉禹錫秋日過鴻舉法師寺院便送歸江陵詩有小引，謂：「沙門……誦妙而深者，必依於聲律。（鴻舉索詩）乃叩商而吟，成一章，章八句。郡守以坐嘯餘詠，激清徵而應之。」詩乃五律，頗精整，即所謂「妙而深者」，遂協聲律。劉詩由沙門叩商而吟，由郡守激徵而應，「郡守坐嘯」乃用後漢南陽太守事。具見唐代士大夫吟詩實況之一斑。一般云「嘯」，有聲無辭；若抒寫鬱陶，每每與吟同用，如漢、晉以還，「吟」、「嘯」並舉，其中是否不涉辭，仍俟考。宋高僧傳載劉宋釋智一，居靈隱寺，「善長嘯，嘯終，乃牽曳其聲，杳入雲際。如吹笳葉，若揭游絲，徐舉徐揭，載哀載咽。飂飀凄切，聽者悲涼，謂之『哀松之梵』。」然則上接於誦或嘯，而下近於歌，乃吟詠應有之地歟？近體詩本尚聲律，已合於吟，茲既更求深妙，當益合於吟。若劉氏所謂「依於聲律」，正「長慶體」之所擅場，其詩乃易入歌詠，惟尚非已入歌詠耳。元氏夜績判，謂「使婦人相從夜績，……聽其歌詠」，義同。

他如白蘋洲碧衣女子吟詩，新林驛女子吟詩，其詩之聲律皆妙。鄭還古博異記謂「吟詩者吟聲切切，如含酸和淚之詞，幽咽良久，亦不可辨其文」，正此類也。宋陳元靚歲時廣記二七引提要錄，載元豐間呂洞賓詩句：「父子生來只兩口，多好歌坐不好拍」，余中釋曰：「歌而不拍，乃吟詩也。」舞與不舞，或拍與不拍，乃判明吟詩與歌詩之又一標準，殊得要領！此雖晚說，可證前事。宋人好僞造呂洞賓歌辭，本書完全擯斥，乃另一事。吟詩無一定節拍，屬一般情況。唐僧唱經，實質是吟，但亦有遐拍板以唱者，詳九章首節舉金剛經頌例後。其事殆與曲藝中乾念之用拍板者爲近。

綜上所云，知唐人於歌詩而外，確有「誦詩」、「吟詩」種種。今以聲詩爲準而通校之，則誦詩不如吟詩，吟詩不如歌詩，歌詩不如樂詩，樂詩不如聲詩。於事然，於名亦然。明人跋唐沈亞之歌者葉記，於唐人歌詩甚推崇，但誤解其歌可以隨意高唱，不須一定音節，不受宮商之限，且認如此是接近自然，斯爲盛世之音，反鄙後來南北曲受宮商之限者如在刑獄，則完全未得唐人歌詩之實。詳末章平議「詩必高唱始極其致」條。唐人吟詩，尚求商、徵之應，何況合樂、合舞、有宮調、有曲牌之歌詩，豈能降赴節爲呼嘯，貶合奏爲吟哦乎？固知後世於唐之詩樂隔膜殊甚，宋、明已然，無論近代。「唱」、「誦」諸義，前代尚別有習用，因在伎樂範圍以外，難於強同。如佛經內每有「唱令」之說，「令」指官家告諭，「唱」則有司者對衆宣達而已，並非歌唱令曲。詳唐著辭稿。洛陽伽藍記二：「胡殺猪，猪忽唱乞命，聲及四鄰」，「唱」謂引聲長鳴而已。……然如曾慥類說八載集異記「旗亭賭唱」事，文

內「唱」、「謳」雜用，而標目又曰「伶伎誦詩」，是「謳」與「誦」皆可指唱也。文人率意下筆，漫無準繩，淆亂史實，則與上二例有別，爲不可恕。本編附存「編餘札記」未曾辨「唱」義，可參閱。

三、聲有三級

既肯定唐人合樂之近體詩當稱「聲詩」，則於其所謂「聲」者，宜有進一步體會——不僅誦聲，且有歌聲；不僅歌聲，且有樂聲；不僅樂聲，且有舞聲。古今詩話曰：「詩之所以能盡人情物態者，非筆端有口，未易到也。詩家以畫爲『無聲詩』，誠哉是言！」夫畫之妙者，詩家以爲無聲之詩，可知詩之妙者，樂家將以爲無腔之樂，皆重之，亦皆憾之也。詩之憾於畫者，在其默然有平面之形象而已。詩之所自得者，始也，在能表達形象、感情於有聲之語言及有韻之吟誦；以較圖畫，詩之表達程度遂爾提高。由此前進，而誦聲，而歌聲，而合樂之聲，而合舞之聲，而合表演之聲，其表達程度乃繼長增高不已。假使詩之爲聲，滯於吟諷階段而止，則其優於畫者，誠有幾何？樂府詩集八三曾引法言以釋歌曰：「言者，心之聲也；歌者，聲之文也。」「心聲」之說，即此所謂「有聲之語言」；「聲文」之說，即此所指之歌聲，乃較吟諷階段更有進者。明王世貞藝苑巵言一曾引李東陽語曰：「詩必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主聲。」此「聲」雖僅在平仄之四聲，但與誦聲、歌聲等亦未嘗無關。茲截去兩端所

謂吟諷與表演之聲不論，專論唐詩所具備之歌聲、樂聲、舞聲三級。

上文見爾雅「徒歌曰謠」說，茲當廣之曰：歌而合樂者曰「聲」，曰「樂」，曰「曲」；未合樂者，曰「但歌」，曰「徒歌」，曰「散歌」。晉書樂志云：「但歌四曲，出自漢世，無絃節。」又云：「子夜……諸曲，始皆徒歌，既而被之絃管。」宋書樂志云：「至其協聲律，播金石，而總謂之『曲』。」杜佑通典一四五敍與歌雜曲云：「凡此諸曲，始皆徒歌，既而被之絃管。」通志四九云：「主於人之聲者，則有行，有曲。散歌謂之行，入樂謂之曲。」宋程大昌演繁露一四云：「其曰『但歌』者，但，徒也。徒歌者，不以被之絲絃，而專以人聲，故曰『無絃節』也。」程書三「誕馬」條謂「誕馬」即「但馬」，散馬也。並曰：「但者，徒也。……迹其義類，則古謂徒歌曰謠，是其比也。」劉熙釋名曰：「人聲曰歌。」楊愼詩話曰：「唐人謂徒歌曰肉聲，即所謂人之聲也。」俱見徒歌、但歌、散歌，均開始之歌，僅具基礎而已，聲之初步也；及被絃管，播金石，乃進一步之聲矣。通典一四五又曰：「夫樂之在耳者曰聲，在目者曰容。……聲容選和，則大樂備矣！」覺以容屬樂，而以目屬耳；聲與容，耳與目，且未嘗許其同階並立。蓋樂、舞、歌、辭四事中，以聲爲之主，由聲之節拍以制容；容，未有離曲度而獨立者。容既爲在目之樂，舞當可以爲在目之聲。然則制容之聲，乃聲之更進一步者矣。於此可續朱熹之語，以成說曰：「方其詩也，未有歌也；及其歌也，未有樂也；以上朱語。及其樂也，未有舞也；及其舞也，歌、樂之聲，體、用咸備，而詩之志乃大成，深入人心！」

「舞聲」之說，前人早具，要以後秦佛念譯長阿含經所見爲最著。經一三曰：「作衆聲——貝聲、鼙聲、歌聲、舞聲。」又一九曰：「彼……細腰鼓聲、妓鼓聲、舞聲、歌聲。」就所謂「衆聲」之內容以析之，正是樂、歌、舞三聲。唐承前代聲詩之制，詩樂多與舞俱，其盛況爲趙宋以後所不及，——此點誠不可忽。敦煌寫本中有舞譜，其較長者一卷，載鳳歸雲、雙燕子、浣溪沙、南歌子、南鄉子、遐方怨六調之舞。六調中南歌子、浣溪沙、鳳歸雲均有齊言聲詩。五代情形不詳，大體去唐不遠。兩宋詞樂，間有舞者，其制已大減。至顧炎武日知錄謂「至唐而舞亡矣，至宋而聲亡矣。」蓋指雅樂、雅舞言，非謂燕樂中之俗舞、雜舞亡於唐也。墨子公孟篇曰：「誦詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百。」——此四事，唐代聲詩猶一一具備；五代以後，始漸零落，非復古制。此中正有一線之界存在，治我國文藝史者宜加審諦。

用此尺度以區別唐詩，可舉一具體之例以明之：白居易集內有悲哉行、生別離等，皆擬齊、梁樂府也，齊、梁有聲，至唐，祇能朗誦、吟諷或口號而已，已無歌聲，不啻啞詩，一也。白氏又有浪淘沙曲，就南方水邊民歌之調以廣其辭意，歌矣，尚未聞有絃管相應之說，二也。白氏又有桂花曲，聲情怨切，而歌法精妙，其譜至今大略猶傳，當時合樂，不僅徒歌，已無待言，三也。白氏又有楊柳枝、急樂世等曲，不但繁絃急管，各遍不同，其聲且表達於軟舞或健舞中，竭盡容態，四也。聲詩之範圍，斷

自如白氏之浪淘沙一類徒歌之辭始，進而達於桂華曲合樂、楊柳枝合舞之兩級，——其象甚明。

聲詩之聲，約爲三級。有其狹處，乃拒絕雅樂之聲，劃出吟諷之聲，又暫不及戲曲表演之聲；但亦有其寬處，乃自徒歌始，而不自鐃歌始。是對聲之範圍所以如此劃定者，正爲保全聲詩原具之特徵，使始終完整。此義頗有關係，凡研究歷代樂府者，對於始之徒歌及終之舞聲，倘或迎或拒，立意無準，則「三級」之說尤妙！可具決定作用。如清盧秉鈞論聲詩源流，頗中肯綮，惟知有樂，不知有舞，顯有所蔽。詳末章「平議」。近代余冠英樂府詩選登鼓吹曲、相和歌、雜曲、清商曲、橫吹曲等，獨不取徒歌及舞曲歌辭，與樂府性能未合。詳本編所附「編餘札記」四。王運熙論六朝樂府與民歌，祇及歌與樂，未嘗及舞，亦留有缺陷。後二家之業雖在樂府，不在聲詩，但二藝倘屬「歌辭」觀念之主導下，彼此無別，其得失所在固相通，正好借鑑也。本章於前節指明「樂詩」一名不如「聲詩」適用，此節復定「三級」之說，意固一貫，均非偶發。

以上就聲之外延與內含，以說明聲詩爲主，並附見歷代詩樂之概況，以下乃專論唐代聲詩。聲詩所託，端在燕樂，其極盛時期，要推盛唐。宜先揣其與燕樂之特殊關係，及在盛唐之特殊發展，然後再求確切之定義究竟如何，庶可包舉。

四、聲詩與燕樂

唐以後纂輯唐聲詩之第一人，爲南宋早期之郭茂倩。其樂府詩集有「近代曲辭」四卷，十之九爲唐聲詩。明董逢元唐詞紀內亦頗載聲詩。此處所謂「詞」者，卽郭氏集內之「辭」也。「詞」卽「辭」之省文。二字意義如此溝通，如此明朗之例，尙不可多得。郭氏於「近代曲辭」前，論唐燕樂曰：

> 唐武德（高祖）初，因隋舊制，用九部樂。太宗……著令者十部：一曰讌樂，二曰淸商，三曰西涼，四曰天竺，五曰高麗，六曰龜茲，七曰安國，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康國，而總謂之燕樂。聲辭繁雜，不可勝紀！凡燕樂諸曲，始於武德、貞觀，盛於開元、天寶。其著錄者十四調二百二十二曲；又有梨園別教院法曲樂章十一曲，雲韶樂二十曲。肅、代以降，亦有因造；僖、昭之亂，典章亡缺；其所存者，概可見矣。

所言賅要。惟燕樂實始於隋，而此曰：「凡燕樂諸曲始於武德、貞觀」，祇可認爲就唐代言之乃如此，非通論。

唐樂在名稱上有四：雅樂、凱樂、燕樂、散樂，其歌辭大半皆聲詩也。內以燕樂歌辭之體製最複雜，除聲詩外，尙有長短句曲子與大曲二種。沈括夢溪筆談曰：「先王之樂爲雅樂，前世新聲爲淸樂，合胡部者爲燕樂。」因凱樂用於獻俘，散樂用於百戲、戲劇，應用有別而已，其本質仍不外淸樂與胡樂，

故沈氏略而不舉。沈氏所謂「合胡部者爲燕樂」，指合清樂與胡樂二者而兼用之，遂彙爲燕樂。十部中，首二部乃清樂範圍，第三西涼樂乃基本清樂而雜有邊聲或裔樂者，餘七部均胡部範圍，十部總稱曰燕樂。故清樂、胡樂、凱樂、散樂四者，皆在燕樂範圍內；其剩居燕樂外、與之並列或對立者，惟雅樂耳。就原則言：雅樂歌辭雖亦爲有聲之詩，但屬三、四、五、六言之古體詩，燕樂歌辭之聲詩，則五、六、七言之近體詩。「唐聲詩」或簡稱「聲詩」。一辭，基本指唐代五、六、七言之近體詩而結合燕樂之樂、歌、舞諸藝者，實際已排除同時之雅樂歌辭於其涵義以外。故曰：聲詩所託，端在燕樂。參看下文定義後之說明。

燕樂十部之首二部「讌樂」與「清商」中，包含吳聲、楚調、西曲及江南弄等，爲當時中國所自有之樂，餘皆外樂。開元以前，中外之聲猶相抗；開元後，胡部新樂益張，華夏舊聲已絀，惟民間情況必仍有不同。故論唐代之清樂，不過較諸齊、梁極盛時有所不及而已，實無法滿足彼蓄意誇張隋、唐外樂者之願望。乃人多因杜佑通典曾謂「開元中歌工李郎子亡後，清樂之歌闕焉」，遂認清樂亡於盛唐。未省李郎子僅官中樂工善歌清樂者之一員而已，此人逃亡，最多影響官中純粹清樂之一時演唱，何至並雜有胡樂成分、爲統治者所特好、數量甚大、且不可一日或闕之清樂，概從之闕，永以爲闕耶？更何至淪及當時廣大民間所世守之清樂，因此一工之亡，亦並蕩然無存，略不足顧耶？例如唐

代最典重之樂舞破陣樂、霓裳羽衣曲等，皆屬法曲，皆以清樂爲本。雖至晚唐，猶聲容不輟於朝野，何況盛唐？後世霓裳之歌辭雖佚，若破陣樂之辭猶存，明明聲詩也。段安節晚唐昭宗乾寧間，寫樂府雜錄，於清樂部猶有專條，不但著明其全部樂器，且有戲弄名目，曰「賈大獵兒」者在，更何從云盛唐已闋乎？碧雞漫志一謂「隋氏取漢以來樂器、歌章、古調，併入清樂，餘波至李唐始絕。」此文「李唐」下，宜有「之後」二字。孫楷第傀儡戲考原內，以「讌樂」代「燕樂」，而謂「讌樂自讌樂，清樂自清樂，二者本無關係」，非。詳下文論讌樂五調歌詞。又謂「史稱開元中清樂歌闋者，蓋舉其大略而已，非謂音全亡也。」似已承認清樂於唐未亡。惟孫氏曾混南宋之「清音」爲六朝、隋、唐之清商樂，若因此而謂清樂至唐尚未全亡，則仍有未可。詳唐戲弄五。

清樂既占燕樂主要成分之半，亦卽聲詩所具聲樂之半，其事不得謂之不切要。而時代上自盛唐起，清樂是否存在，覺尚有人作根本懷疑，則問題又不得謂之不嚴重。因之，積極查明清樂在唐代發展之實況，及與聲詩之確切關係如何，實覺刻不容緩。按與唐聲詩有密切聯繫者，乃後期六朝之清商樂，並非早期漢、魏之清商樂。其中楚調盛於漢，曾充房中樂，晉以後已寖衰，唐聲詩內猶可考見者乃更微。下編格調所載僅吳楚歌一調涉及。六朝清商曲辭在樂府詩集內，有八卷之多，吳聲占其半，西曲與江南弄合占其半。清王士禎萬首唐人絕句選序：「降及江左，古意寖微，而清商繼作。於是楚調、吳聲、西曲、南弄，雜然興焉。」頃已收入下編格調者，西曲僅烏夜啼，江南弄僅南歌子與江南春而已；惟吳聲較多，約十二

調。茲姑以吳聲作代表，考其始末，以說明清樂曾如何爲聲詩用，而聲詩又曾如何充實燕樂之內容。

吳聲一稱「吳吟」、李白夜泊黃山聞殷十四吳吟詩：「昨夜誰爲吳、會吟？」分指「吳吟」與「會吟」，「會」乃會稽。白居易戲和賈常州醉中二絕句云：「越調管吹留客曲，吳吟詩送暖寒杯。」指明所吟者是詩，當非長短句，尤明顯。「吳詠」、杜甫夜宴左氏莊：「詩罷聞吳詠，扁舟意不忘。」應謂詩成以後，「用吳聲歌之」；非謂另有所詠，而與詩無干也。」「吳音」、劉長卿戲贈干越尼子歌：「雲房寂寂夜鐘後，吳音清切令人聽。人聽吳音歌一曲，杳然如在諸天宿。」「吳樂」、北史六一竇樂定傳已見「吳樂」。「吳歌」。北堂書鈔一〇六引徐野民晉記：「王恭嘗宴司馬道子室，尚書令謝石爲吳歌。恭曰：『居端右之重，集宰相之座，爲妖俗之音乎？』」晉書樂志謂吳歌雜曲並出於南。南史六〇徐勉傳謂梁武帝於普通末，曾擇後宮吳聲、西曲女妓各一部賜勉。通志謂古辭中之白紵歌，由梁武帝改爲子夜吳聲四時歌。通考云：「吳聲四時歌亦曰子夜吳歌。」下編格調已列五言四句、六句、八句之子夜四時歌三調。唐薛奇童等亦有吳聲子夜歌之作，乃擬梁曲，當時是否能歌，未詳。凡用齊、梁體，而入唐以後是否有聲可歌，一時無考者，均暫不入聲詩。

清樂遭梁、陳亡亂，官中所存漸少，是事實。據舊唐書音樂志：武后時官中尚存六十三曲，後餘三十七曲，其一即曰吳聲，餘有明君、白紵、烏夜啼、採桑、玉樹後庭花、堂堂、泛龍舟，計七曲，今知皆聲詩也。除烏夜啼、採桑外，餘皆吳聲也。尤以明君與堂堂，尚合管絃，號爲「中朝舊曲」。但因當時賴北人傳授，日久訛失，去原聲漸遠。此皆就官樂言者，若廣大民間所存，向無明確記載，實際當不

止三數十曲。樂府詩集謂東晉以後，下及梁、陳，咸都建業，吳聲歌曲遂起於此，此吳聲根底端在民間之證。又謂其始皆徒歌，徒歌亦分明先出民間。既乃被之管絃，原用篪、箜篌、琵琶，後復增用笙、箏。又謂唐都長安後，胡樂大行，吳音始替。開元中，劉貺曾建議取吳人，使傳習。又謂隋曲黃竹子、江陵女等歌皆吳聲，入唐後依然傳唱。據唐李康成語。按此二曲，目前僅有隋辭，故聲詩不收。應得其唐辭，列入下編格調，方為美滿。

教坊記曲名見吳吟子、南歌子二調，顯為南音，而吳吟子之辭復不傳。張籍集內見吳楚歌七絕體，為聲詩最著。至於其如何界於吳、楚之間，或如何兼有吳、楚之妙，惜不詳。他如劉禹錫之三閣辭、溫庭筠之西洲詞、堂堂，調名下均曾明注「吳聲」，猶可考見。西洲詞所注，已見蜀韋縠輯才調集二及溫氏金荃集內，雖不必出於溫氏之手，料必另有唐代之依據。盛唐時張旭在吳中唱竹枝，劉禹錫敍竹枝詞，謂「聆其音，……卒章激訐如吳聲。」可知當時民間吳聲確盛，並非臆度。——此唐代吳聲直接用於聲詩，現存資料已初步羅入本書上、下編之概略也。因子夜歌分三調，堂堂分二調，竹枝究以巴歈為主，不算吳聲，故下編格調內暫列吳聲十一調。若加西洲詞、西曲及南弄之三調，並採桑子及水調等，共十七調，乃格調內已收之清商限於確有明據者。

於此略辨唐人所謂「吳體」，實近於文字修辭，不屬於聲樂歌唱。杜甫愁詩注：「強效為吳體。」陸

龜蒙與皮日休集中，倡和爲「吳體」者多首，概作七律拗格，鮮有分別。其辭究具音樂性否，抑屬徒詩，向無論及者。近人夏承燾杜詩札記謂杜詩「吳體」乃「仿效南方民歌聲調」。按當時南方民歌之辭無傳，是否用七言八句拗格爲聲調，不可知；古民歌長至八句者亦少見，此說殆想像耳。夏氏又謂皮、陸「吳體」雖作於吳中，卻與「民間歌謠」無關。既然無關，則曰「吳體」之原因如何，尚須另求。清許昂霄詞綜偶評曾指牛希濟生查子新月首云：「借物寓意，詩家謂之『風人體』，又名『吳歌格』，以下句釋上句，古樂府類然。」此於杜、皮、陸詩中亦無所見，惟由此可推唐詩吳體殆屬文字修辭，與聲樂無關，仍俟詳討。顧頡剛吳歌小史，歌謠週刊二卷廿三期，內容未論及唐。

吳越王錢鏐在鄉里唱還鄉歌，父老不解，錢乃高揭吳音，見湘山野錄，近人改稱「吳謳」。唱山歌以見意云云。此正「南方民歌聲調」所在，而辭僅七言三句。至於唐人稱吳中方言，亦每曰「吳音」、「吳吟」、「吳調」，甚至曰「吳歈」，其混亂如此。元和間，宋若華嘲陸暢：「便成走報監門衞，莫使吳歈入漢宮」，乃因暢操吳中方音故。元稹病醉詩：「醉伴見儂因病酒，道儂無酒不相窺」，注云：「戲作吳吟。」白居易憶吳中舊遊五首云：「鄧綏爲出精精好，吳調吟詩句句愁」，亦指蘇州音。書明州于駙馬詩：「平陽音樂隨都尉，留滯三年在浙東。吳越聲邪無法用，莫教偷入管絃中。」疑亦指浙語之不能入歌。次首云：「海味腥鹹損聲氣」，於意益著。

至於唐代胡樂之盛，可因通典一四二所載後魏宣武以來胡聲發展之大勢及一四六所載周、隋以

來管絃曲與鼓舞曲分用西涼、龜茲諸樂之事實推之，衆所習知，毋俟覼縷。在上列胡樂之七部中，又以龜茲樂爲最著。日本林謙三隋唐燕樂調研究謂唐代胡樂雖不限於龜茲樂一種，而其他胡樂之在中國者，大抵爲龜茲樂所掩，龜茲樂予中國音樂之感化最深。中國人對於音調之傳統觀念，向以宮聲爲調首者，竟因此而有所變更，於是音界大展云云。龜茲樂之主要樂器爲琵琶，唐人之精此伎與賞此伎者均特盛，唐詩中詠琵琶者亦特多。僅從敦煌石窟「伎樂天」之大量壁畫中，已可驗得當時琵琶地位如何重要，在唐人音樂生活中實多不離琵琶。因此相當部分之聲詩必託於胡樂，託於龜茲樂，託於琵琶。胡樂曲調不拒齊言。詳七章十一節論「交叉律」。近人探詞之源者，或傾向於胡樂專合雜言，齊言且不可歌，於胡樂自無分，甚誤。略見下節論法曲，及三章首節論「誤解」。

惟琵琶之傳入中國，早在漢代，向來廣泛使用，初不以奏胡樂爲限；久之，琵琶遂有胡制、漢制及二者兼制之分。通典一四四。無論純粹胡樂或半胡化之西涼樂，或參雜若干胡樂成分之法曲，甚至全無胡樂成分之清商樂內，皆可用琵琶伴奏。琵琶如此，他器亦然。故顧況李供奉彈箜篌歌曰：「胡曲漢曲聲皆好，彈着曲髓曲肝腦」，箜篌如此，琵琶何獨不然？「箜篌」一名二器：漢製二十五絃，乃瑟類；隋自西域傳入，乃豎箜篌，二十五絃，抱彈。顧況詩又云：「起坐可憐能抱撮，大指調絃中指撥」，爲西域器可知。近人以爲琵琶所到，必爲胡聲，殊非事實，不可不辨。聲詩之在清樂者，既每用琵琶伴奏，若因此而否定其爲清樂，則尤不

可。通典一四六載清商舞曲，用鐘、磬、琴、瑟、箜篌、筑、箏、簫、笛等外，亦用秦琵琶。又載初唐所造慶善樂、破陣樂等，並用大小琵琶、大小五絃琵琶以伴奏，而二曲之辭，實皆聲詩。

五、聲詩極盛時期

樂分十部，乃太宗所定，唐代燕樂之開始也；其極盛，當在玄宗時。此時十部之分，已不切實際，除民間所有外，公家執掌之樂曲可區劃爲三：(一)道教奉行之道調，(二)法部之法曲，(三)胡部之新聲，事較顯著。新唐書禮樂志綜合通典等書之說曰：

高宗自以李氏老子之後也，於是命樂工製道調。……帝(玄宗)方寖喜神仙之事，詔道士司馬承禎，……太常卿韋縚製……曲。……初，隋有法曲，其音清而近雅，……其聲金石絲竹以次作。隋煬帝厭其聲淡，曲終復加解音。玄宗既知音律，又酷愛法曲，選坐部伎子弟三百，教於梨園，聲有誤者，帝必覺而正之，號「皇帝梨園弟子」。宮女數百，亦爲梨園弟子，居宜春北院。梨園法部更置「小部音聲」三十餘人。……開元二十四年，升胡部於堂上。而天寶樂曲皆以邊地名，若涼州、伊州、甘州之類。後又詔道調、法曲與胡部新聲合作。

由此以推，大概玄宗所好之法曲，乃以清商爲主，而參雜胡樂者，殆因其頗得中外調和之美，故酷好之，——一也。當時仍以此與純粹之胡樂相對立，——二也。大樂署、屬太常寺。梨園、教坊，乃當時分

掌樂曲之三機構，所掌各有其法曲與胡樂，而道調似多屬於大樂署，——三也。教坊分內外，皆女伎，由中官主之。宜春北院之梨園女弟子，謂之「內人」，屬內教坊；男弟子及「小部音聲」屬梨園，必亦中官所領，均在大樂署樂工之外，——四也。大曲之有，由來已久。天寶新聲，不斷獻自邊地，邊聲裔樂，因益隨之而泛濫，——五也。綜此五端，斯臻極盛！大樂署之樂工最多時，至於萬數，僅散樂即有千人。唐會要三三。益以男女梨園弟子及外教坊之粗伎，總約二千三百員，陳暘樂書一八八。其數已可觀。方之漢代之樂府員，不過八百二十九人者，見漢書禮樂志。超邁已多。花蕊夫人所輯宮詞追寫開、天情形，謂「太常奏備三千曲」，益以梨園與教坊所備曲之不同者，縱嫌誇飾，折半計之，爲曲亦必在千至二千之間。宮廷如此，民間可推；有史以來，可謂空前，宜其稱極盛耳。乃此時無論法曲、胡樂，其所用之歌辭，十之六七皆爲聲詩，此一史實，誠不可忽，由下文一一證之。

舊唐書音樂志三據通典一四七語，論初唐至盛唐之樂章，於採用詩體一事，有顯著之記載——

貞觀二年，太常少卿祖孝孫既定雅樂，至六年，……制樂章。……開元初，……雜用貞觀舊詞。……二十五年，太常卿韋縚，……時太常舊相傳有宮、商、角、徵、羽，讌樂五調歌詞各一卷，或云貞觀中侍中楊仁恭妾趙方等所銓集，詞多鄭、衞，皆近代詞人雜詩。至縚，又令太樂令孫玄成更加整比，爲七卷。又自開元已來，歌者雜用胡夷里巷之曲。其孫玄成所集者，工人多不能通，相傳謂爲「法曲」。今依前史舊例，錄雅樂歌詞前

後常行用者，附於此志。其五調法曲，詞多不經，不復載之。

此因音樂志在著錄雅樂歌辭之際，附帶說明燕樂中尚有五調法曲之辭，較之雅樂，認爲「不經」，故不予著錄。既然與雅樂對稱，又在「胡夷」之外，且包含法曲在內，應稱「燕樂」，其本質則爲淸樂可知；而曰「讌樂」，仍重在指其用途於燕享之間耳。由此節以推，可得下列五點——

一、貞觀中早有燕樂歌詞五卷，——「皆近代指唐代。詞人雜詩」。

二、開元中所謂燕樂之極盛時期，有燕樂歌詞七卷，——亦「皆近代詞人雜詩」。

三、法曲仍按五調分其歌詞——十之六七爲「近代詞人雜詩」，餘當爲長短句詞。

四、胡部新聲據所傳涼、伊、渭、氐、甘、熙、隴……諸州大曲及雜曲，乃至婆羅門、蘇幕遮、達摩支等雜曲以觀，多五、七言近體詩，亦即「近代詞人雜詩」；其小部分可能爲長短句詞。

五、所餘者祗道調歌詞一項，有曲名二十餘，其辭今皆不傳，爲齊言、雜言不可知，料亦齊言多而雜言少。全唐詩附呂巖仙筆長短句詞四十餘首，皆北宋詞調，全部僞作，楊愼已糾之，不能算唐代道調歌詞。至於音樂、道調諸曲專用林鍾宮，見唐會要，本於杜佑理道要訣。

然則最早纂輯歷代聲詩之第一人，固不必爲郭茂倩；即專輯唐代聲詩之第一人，實亦非郭氏，當爲唐貞觀間之趙方女士，其次則開元間孫玄成。惜二人所輯之五卷、七卷，今皆不傳。朱氏中國音樂文學

史大引書唐書音樂志五調歌辭說，曰：「可見絕句在唐代，還有歌辭流傳，不過現在不可考罷了。」按趙氏之輯既在貞觀中，內容必有隋辭，則隋代情形於此亦應查明。隋書一五音樂志曰：

> 大業元年，……雅、鄭莫分，然總付太常，詳令删定。議修一百四曲，其五曲在宮調，黃鍾也；一曲應調，大呂也；二十五曲商調，太簇也；一十四曲角調，姑洗也；一十三曲變徵調，蕤賓也；八曲徵調，林鍾也；二十五曲羽調，南呂也；一十三曲變宮調，應鍾也。其曲大抵以詩爲本，參以古調。……

隋代既已雅、鄭莫分，顯爲後來唐初燕樂歌辭「詞多鄭、衞」之先河。其一百四曲系於八調，又分明爲唐代五調之前身。而最可注意者，乃「其曲大抵以詩爲本」一語。憑此，知唐代聲詩乃「專體直接繼承」於隋，清清楚楚，由此爲證，拈來卽是，不煩另求矣。通典一四七：「隋太常舊相傳有燕樂五調歌詞各一卷」，未提以詩爲本。

文獻中說明聲詩以盛唐爲極盛者，尙有一更重要、更生動之表現在，則天寶間芮挺章輯國秀集前樓穎之序是——

> ……仲尼定禮樂，正雅、頌，採古詩三千餘什，得三百五篇，皆舞而蹈之，絃而歌之，亦取其順澤者也。……自開元以來，維天寶三載，譴謫蕪穢，登納菁英可被管絃者，都爲一集。……凡九十人，詩二百二十首。……

按開、天間之詩家絕不止九十人，詩絕不止二百二十首，可斷言；而國秀所登，僅僅如此，蓋取則於

孔丘刪詩，採其什一耳。「蕪穢」與「菁英」，乃辭之分判；「可被管絃」與否，乃聲之分判；則又取法於三百五篇之曾舞蹈與絃歌也。三百五篇皆可聲之詩，二百二十首何獨非可聲之詩歟？以盛唐人選「近代詞人雜詩」，覺突出「可被管絃」之標準如此，足見對於聲音之要求，盛唐詩壇已甚普遍；選家從嚴，聲、辭並重，始登二百餘首耳。類此鮮明之表示，其他唐選所無，唐顧陶唐詩類選序有曰：「或聲流樂府，……或音涉巴歈，……」（按指民間）略近檀說。他如殷璠河嶽英靈集序論所舉宮商音律等，皆指四聲平仄而已。而與舊唐書述孫玄成之業則相應合。然則謂聲詩極盛於開、天之間，理論事實，兩俱充牣，寧獨為過歟？循前史之舊例看，此二百二十首亦即「不經」之詞耳，而芮氏身處民間，覺尊為「國秀」所在，此名涵義，尤足供作深長思！集內古體甚多，覺同在可被管絃之列，可知吾人初步審訂聲詩，以近體為主，猶嫌保守，未必悉符唐人之概。特啓蒙拓宇，不嫌謹愼，繩墨稍嚴，無傷於濫為是；他日論證較充，再事修訂擴展，事不難也。參看下文「以近體為主，不以近體為限」說。

又查新唐書藝文志「樂類」，列鄭譯樂府歌辭八卷，翟子樂府歌詩十卷，又三調相和歌辭五卷。翟子何時人，未詳。其有「歌詩」、「歌辭」，或與鄭譯八卷同為前代文藝，非唐所有。但藝文志末之「文史類」內，又列翰林歌辭一卷，則性質有別，當是唐代翰林應制合樂，用於燕享之辭，其中料必以聲詩為多。唐聲詩總集之可考者，大致如此。淸初律呂正義後集一〇八曰：「按五調法曲，即所謂燕樂也，

正史不載，故不傳。今亦不敢旁摭雜說，附會爲燕饗歌辭，蓋寧從其闕，恐違登錄雅樂之例云。」不知有關此事，究尙有何「雜說」可以摭取附會。昔時過重雅樂，封建意識太濃，致埋沒許多燕樂資料，大是憾事。劉昫修舊唐書樂志，不能突破藩籬，重視民間，識別資料；於五調法曲，竟以其「詞多不經」，不復載之」，實鑄大錯！就聲詩言，尤空前之損失，無可彌補也。

從上文所引兩唐書語，知在當時胡樂盛行之中，歌者雜用「胡夷里巷之曲」與其辭，實較法曲所用之辭爲易通曉，必多爲民間創行之長短句詞，正與法曲之用「近代詞人雜詩」爲齊言者相對立，勢所必然。鄭振鐸謂詞的啓源：「他們——指韋縚、孫玄成等——所集的，工人多不能通；工人所通的，卻是另外的一種新的曲調，嶄新的曲調！這種嶄新的曲調便是詞，便是代替大朝樂府而起的新歌曲的詞。」正是此意。例如邊地所進涼州、伊州、甘州諸曲，皆多遍之大曲，其辭之傳者，亦皆「近代詞人」之五、七言雜詩，宜在聲詩範圍之內矣。顧有不然者：自敦煌曲出世以後，知唐大曲辭並不限於雜詩，亦有用長短句者。大樂之曲既多遍，大曲各遍之節拍緩急有異，其曲之長短亦必有異。辭既與曲結合，當亦隨之長短間出，而須五、七言聯章雜進。如此，顯然自爲體制，非普通作詩合樂、單辭零章者比矣。例如敦煌曲之劍器詞三首，各爲五言八句，既已訂爲大曲，其調便不入聲詩。故若嚴聲詩之範圍，長短句之辭與大曲體制之辭，應同在劃除之列。特聲詩與彼二者，皆有密切關係，本歌辭總體之旨，當共討其原，而互見其義。本編於此，各有專章，次第明之。

王士禎唐人萬首絕句選序：「開元、天寶以來，宮掖所傳，梨園弟子所歌，旗亭所唱，邊將所進，率當時名士所爲絕句耳。」視邊將所進諸大曲亦爲絕句而已，正是於大曲之音樂體制認識太疏，轉而影響至詩範圍之例。惟聲詩學說，乃今日所創，不能奢望於淸初詩人同意也。

六、二百三十調

上文謂盛唐樂曲達一二千數，乃憑司樂機構之情勢以估計；若文獻可徵者，僅十之二三而已。郭氏謂開、天盛時，燕樂諸曲有十四調，二百二十二曲，又法曲樂章十一曲，雲韶樂二十曲，共二百五十三曲。此乃本於宋王溥之唐會要，源於杜佑之理道要訣。均未提及民間情況，顯非實際之全面。會要載天寶十三載七月十日大樂署供奉之曲名及其改名，所列調數與曲數大致如上。惟謂太常梨園別教院教法曲樂章等共十二章，則與郭氏說異。但此明明以大樂署及梨園別教院所掌者爲限而已；若當時設在宮外之左右教坊及在宮內之宜春北院二者，共同習用之歌舞曲調，載在崔令欽教坊記者，雜曲名二百八十五，記中曲名，列二百七十八。又另見五。又補二。大曲名五十九，記中大曲名列四十六，又另見十三。則皆在大樂署等所掌系統之外，郭氏未嘗顧及也。太常掌雅樂及近於雅樂者，教坊掌俗樂及近於俗樂者——乃常例。馬端臨通考謂「前代有燕樂、淸樂、散樂，隸太常，後稍歸入教坊。」此兩面所有曲名，各具特點，十九不

重複。複者僅春鶯囀等十五調名。吾人必須綜合大樂署供奉曲名、別教院法曲名、教坊雜曲名，旁及羯鼓錄、樂府雜錄、新舊唐書，乃至唐人說部雜書多方所紀之曲名，而汰其複者，爲數約在五六百之間，庶得唐代燕樂曲數之概。從此數內，再除當時已有之長短句調名及大曲名，而加入屬於凱樂之少數曲名，庶得唐代聲詩曲數之概，所謂「二百三十調」是也。

顧於綜合各方調名後，欲汰其複，已覺困難；因曲調之名雖複，而所屬之音調如不同，即未便悉汰。如唐會要所載，因音調不同而一名屢見者，有五十餘組。若更從燕樂曲名內汰其長短句調名，以求得純粹聲詩之曲名，據今日僅有之資料爲之，則益難如願。蓋燕樂之曲，十之九乃詩、詞異腔，詳七章各節。從調名求之，十之三先爲聲詩，後有長短句，而名並未改；詳七章八節。今若依據現有長短句詞之調名，從燕樂曲名內漫加剔除，則所汰者，往往恰爲聲詩之調名，不但無濟，反而僨事。故目前對唐聲詩所用之調，祇可就臆說，暫求一假數而已。如郭集「近代曲辭」四卷內，載八十八調名，八十八調內，去隋曲調二，誤收五律題一、七絕題六，唐曲有七十九。此七十九調內，再去大曲調五，長短句調八，所餘聲詩之調六十六。此中又有四調名，其辭並非直接歌辭，故本編後附「札記」內列六十二調。龍沐勛中國韻文史下謂樂府詩集共收「近代曲」八十四種之多，欠核。其中聲詩之調六十六，非聲詩之調十二，約五與一之比。若就此推，則郭氏所稱二百五十三曲內，聲詩可能占二百曲；崔氏教坊記所見二百八十四曲內，聲詩可能占二百三十曲。此數較之隋、唐長短句調今日所傳僅約百數

者，已二倍之矣。明董逢元所編詞原卷下曰：「詞多雜言；其涉律、絕體，竹枝、楊柳、鷓鴣、玉樓，百一而已。」百一之比，對聲詩曲調數量之估計太低，絕非事實。作如是想者，初不僅董氏一人，舉之以概其餘。

開、天而後，所傳樂曲與歌辭情況均有不同：辭之與替，隨樂而行。此時雜言逐漸增多，長短句詞調漸與聲詩之數相埒。從大體瞰之，上文引郭氏論唐燕樂之語，竟可移此以專論唐聲詩，曰：「始於武德、貞觀，盛於開元、天寶；肅、代以降，亦有因造；僖、昭而後，漸臻亡缺。」——一一無不吻合。「漸臻」與「驟臻」不同。「亡缺」指唐代所備之大量詩調，至五代花間集內僅存九調而已，詳下節。以九比一百五十四，豈非「亡缺」！何況玄、肅、代、德，歷代原有之詩調猶遠遠不止百五十之數歟？且開、天之間爲我國對外國音樂吸收融化之重要時期，堪云全在燕樂中，此層爲郭氏所未及論。故若以聲言：到聲詩既盛時期，唐以前之古樂府詩已多絕響，開、天以後之長短句辭益見滋衆。後者因潛在民間，不登簡牘，前人遂以爲無。及寫本敦煌曲出世，眞象始明。此時在我國詩歌與音樂之發展進程上，可能正逢轉變遞嬗之交，而以聲詩爲其重要樞紐。自趙、孫二氏所輯總集散失以後，千二百餘年之久，對於具此樞紐性之詩樂，迄未作精確完備之著錄，有以明其與長短句辭分別啓承樂府之因，及同時分鑣並騁之迹，乃文藝史上一大失也！朱氏中國音樂文學史六：「唐代是新舊音樂交換接續的時代，一方面結束樂府體，一方面開闢曲體。惟唐代本身，也自有一種代表時

代的音樂文學，那就是可以播於樂章歌曲的絕句了。」頗得要領。

七、一百五十四調

所謂二百三十調者，乃就開、天間情形，對於聲詩能有之曲調，假設一種至少之數也。此數本身無價值，特借此一番推究，向初、盛唐聲詩之分量及其處境如何，作一明白鳥瞰耳。今並開、天之前後通計之，以今日尚具唐、五代之傳辭爲限，在當時又確合聲樂且有較充實之文獻可徵者求之，初步猶可得一百五十四調。在樂府詩集以前，如尊前集於聲詩僅見十一調，花間集僅見九調；在其後，如唐詞紀僅錄聲詩十八調，於望江南內，亦稱「詩體一首」，蓋指張祜五言四句之夢江南言。全唐詩附詞僅錄二十六調，劉堯民詞與音樂首編三章云：「據全唐詩的『雜曲歌辭』裏所採取的，七言絕句有三十七種調子，五言絕句有二十三種調子，可見五、七言絕句是一例的可以入樂。」按全唐詩二所採「雜曲歌辭」，悉本樂府詩集，明指爲「樂府」，非「雜曲」或「大曲」，不能由此證及「一例的可以入樂」。郭集「近代曲辭」方是隋、唐流行之曲，其中五、七絕頗多。全唐詩內反而不採，愈是憾事，劉氏說乃失其依據。詞律連拾遺、補遺。僅錄三十二調，欽定詞譜僅錄二十七調。鄭賓于中國文學流變史七認爲詞調而作詩體者，並宋人所創在內，僅錄三十調。諸家所錄如此之少，無怪乎鄭振鐸指爲「寥寥幾首」，而懷疑唐人歌詩乃「偶然」之事矣。鄭振鐸詞的啓源曰：「唐人……五、七言詩入樂，乃是偶然的事，並不是必然的事。……統唐、宋能歌與否

的詩體而總計之，也只有怨回紇、紇那、南柯子、三臺令、清平調、欸乃曲、小秦王、瑞鷓鴣、阿那、竹枝、八拍蠻諸曲而已。以這許多絕非五、六、七言古、律、絕詩的詞調——指如詞譜所載詞調八百二十有六之多——乃因了偶有寥寥幾首的合於五、六、七言古、律、絕詩的詞式，便以為她是出於五、六、七言詩的，眞是未免太過武斷的了！」鄭氏不信長短句詞調出於聲詩，甚是；但於聲詩曲調祗認識上列十二調而已，遂斷其歌乃偶然之事，毋乃少見多怪歟？

本書下編錄百五十四調，較之過去著錄最多者，如郭集「近代曲辭」，雖已倍之而有餘，但仍為幾經淘汰之結果，並未浮誇。每列一調，必其具備一定之條件，或理論有據，或事實不移。就中除去異調同名之部分後，如破陣樂一名，有五言、六言、七言三體。不同之調名僅百三十三而已。凡格調提鍊求全，賴先有豐富辭篇為之源泉；今唐聲詩所見實數總不過千二百首而已；又由多方零星襞褶而來，都無寶山足資採掘，遠不如宋代長短句詞調之輯佚，已有高度完備之總集若全宋詞者可資倚畀也。今後若遍及有關之文獻史料，窮搜冥索，聲詩可以著錄之調，當猶不止此。

設問郭集與淸初官私諸詞書中，於此百餘調何以不全取？又何以不全捨？各書於取捨之間，所具標準如何？則反覆以求，實難代作圓滿之解答。如詞律於怨回紇調，曾謂因尊前集載入，故仍之。但按之他調，樂府詩集所載者甚多，原足為據，則又不收。於清平調、竹枝、柳枝三調，花間、尊前明明見之，而詞律「發凡」內謂諸家詞集不載，乃因後人以此等調為詞嚆矢，遂取入譜，今已盛傳，不便裁去。所謂「盛傳」與否，標準如何？實難言。無怪淸宗山於詞學集成

內識雜詞律曰：「太白清平調是詩，既收之，旗亭畫壁所歌皆詩，何以不收？」收與不收之間，料知前代譜錄諸家已煞費沈吟，早有進退失據之苦；不若操選政者所爲，每每曰：「詩體不論」，「詩體不錄」，猶較劃一而易了事也。林大椿輯唐五代詞，曾從全唐詩內擷取諸家之竹枝、楊柳枝等，以補全唐詩附詞部分所不及，復仿全唐詩採溫庭筠集內春曉曲爲木蘭花詞調之例，亦自韓偓集內，採意緒一篇，冠以木蘭花調名。但於溫集內明明有調名之風栖、達摩支等，韓集內明明有調名之大醻、思歸樂等，其辭同爲齊言者，反不收入所編，將何以解？不知所捨之達摩支、大醻等與其集內所登之阿那曲、踏歌詞等在詞調性質上，或作者時代上，究有何種區別？尤爲矛盾者，莫如詞譜既據花草粹編等收宋蘇庠之清江曲、張元幹之樓上曲，列作詞調矣，皆七言八句，詳八章附見宋人歌詩。對教坊記曾列名而樂府詩集等書曾收錄之唐人想夫憐、怨胡天等調——同爲七言八句，譜中何以又棄之如遺？而類清江曲、樓上曲等之詩題與歌行體，在全唐詩內各卷皆有，將收不勝收；同樣爲詩題，何以出之宋人則是調名，出之唐人則非調名歟？花草粹編於此所爲，原漫無標準，豈足盡憑？

百五十四調之惟一標準，乃其辭爲齊言。就結構言，大別有二：曰以主辭爲限者，曰於主辭以外有附加之辭，如和聲辭或疊句者。所謂「辭爲齊言」，專指主辭而言；若附加之辭，大都雜言。全調因有附加辭故，已貌若雜言，似應劃作長短句詞，其實不然。因和聲辭或疊句等在全調內皆單獨表現之部分，雖刪，不傷原文，不足否定其所在主辭原屬齊言。就性質言，亦概分兩種：一乃純粹近體

詩，主也；一乃近體詩之變體，從也。純粹近體詩之爲聲詩，讀者遵一般觀感與基本習慣，尚可接納無異言；對變體中之爲平仄還拗者，尚可從一般之拗體詩推而得之；至對其他種種變體，恐已不能如此。例如叶仄韻者，將認爲與古樂府混，難作聲詩；又如通首爲二句或三句者，將認爲根本不成詩體，如何可爲聲詩？更有數百年來早已定作詞調者，茲忽劃歸詩調，將因紛更太大，而益滋疑竇。——凡此隔閡，均有待於理論通解、事實明證，庶可逐一轉移認識耳。如浣溪沙調列爲聲詩，實違反近數百年詞壇之習慣，但確有理由與事例存在，不應不爾，並非逞臆妄改，則端賴說明，以饜人意。詳下文三章。

聲詩之辭必屬齊言，在與長短句詞對立之中，此點乃一不可動搖之標準。準此以求，當不容有例外；在格調中，亦即不能有所掛漏。凡後世認爲非詩非詞、亦詩亦詞，向以權宜處理，終未能愜心貴當而遺憾者，正可於聲詩體制確立以後，各得其適當部居，一勞永逸爲快。如此，在文體與文史上，所建廓清之功與指歸之效，均甚明著，值得注意。諸調構成之必備條件等，於下章詳之，此特略發其凡而已。

八、聲詩定義

綜合以上所陳，並依據百五十四調之實際情況，爲擬聲詩之定義曰：

「唐聲詩」，指唐代結合聲樂、舞蹈之齊言歌辭——五、六、七言之近體詩，及其少數之變體；在雅樂、雅舞之歌辭以外，在長短句歌辭以外，在大曲歌辭以外，不相混淆。

茲就此中所見時代、樂類、詩之體、辭之用共四點，針對事實上容易混淆處，扼要陳之——

首曰：聲詩斷在唐代也。於我國歷代歌辭中立此一體，乃專爲唐代而設；猶之曰「宋詞」、「元曲」，含有斷代意義。唐代實指唐及五代，起初唐，迄南唐，其中王朝世系固相銜，民間文物、風尙之關係尤密切，不隨封建政權爲起落。但在晉樂文藝方面，與以前之楊隋及以後之趙宋，則體用多異，區劃顯然，所表現於聲詩者，尤爲突出。故此曰「聲詩」，僅以初唐到南唐間爲限，不再似前人應用之廣泛，推及「兩漢聲詩」或「隋、唐聲詩」。聲詩用調，固有沿隋之舊者，且有遠襲隋以前者，如王昭君、子夜四時歌、堂堂、烏夜啼、舍利弗、摩多樓子等皆是。但諸調至唐，或仍傳舊聲，或已翻新譜，要皆必有新辭——近體詩，而確仍合樂以歌，甚且趨聲有舞，當屬聲詩，毫無疑義，不必因其曾用舊名，遂疑之廢之。譬猶後來長短句詞調之用古樂府調名者，仍然是詞，金、元曲調之用聲詩或長短句詞調名者，仍然是曲也。至於唐以前之歌辭用五、七言四句者甚多，要爲近體詩之源，不能謂爲近體詩，亦即爲聲詩之源而已，非聲詩本體。如上文四節述黃竹子、江陵女不見唐辭情形是。下文九章一節論佛曲辭內偈贊之聲，主旣在蕭梁，擧例亦及蕭梁，均表其源而已，聲詩本身並不在梁。明皇雜錄謂玄宗曾自歌「庭前琪樹已堪攀」云云，見十一章「紀事」六，

此詩乃隋盧思道所作，不入聲詩。

五代以後，今知惟沈括、蘇軾、黃庭堅等數人，確曾步武唐人歌詩，不容否認。全宋詞若重「歌辭總體」之義，不嚴限於雜言方爲詞，則大可全收。此外，宋代樂曲中有雖通首七言，一若是詩，而其句法乃多作上三下四，根本非詩者，當不能混。例如柳永之思歸樂，調名雖沿襲唐聲詩，因句法有如上述，實質已在聲詩範圍外。不得因調名偶合，亦作齊言，遂相比附，甚至謂柳永在沈、蘇、黃輩前，曾用唐思歸樂之調歌詩，乃失之甚矣。

後世如元仇遠、明楊愼等均曾依唐代詩調有作，無可非議，惜不詳其直接所本。降之，仍有確用詩體歌唱者，如明張亨父、王古直之歌詩，清馮班之聞前輩歌絕句等，詳八章末。則事出偶然，謂爲聲詩之餘緒則可，非聲詩本體之流傳。更若後世以七絕詠各地風土人情，名爲竹枝詞者，元楊廉夫、虞伯生等百二十人倡和西湖竹枝詞，其事最著。亦間有七絕，題楊柳枝名者，如清汪琬堯峰文鈔所見。皆不過詩家襲用唐樂之曲名而已，完全主文，本不求有聲、容。宋長白柳亭詩話三舉「盤塘江上是奴家」云云，曰：「此名竹枝」；又舉「清江一曲柳千條」云云，曰：「此名柳枝，其實一也。」既屬徒詩，並無聲、容，則爲擬竹枝、柳枝而已，若其始聲，何嘗「一」歟？惟明、清所創彈詞之開篇，每用七言詩體付歌，居然尙稱「唐詩開篇」，於聲詩色彩，保留獨眞，乃一特例，在研究聲詩之流變中，斯堪注意，詳八章末。惟「擬」終是「擬」耳。

次曰：聲詩斷在雅樂、雅舞之歌辭以外也。所謂雅樂、雅舞，本純粹封建文藝，向與廣大社會無關；其辭之內容，無非濫頌濫禱，奉行故事而已，並無眞正生命，歷代皆然，唐亦無異。唐代俗樂與文藝，倚民間爲基礎，繼承前代精華，同時又吸取外方特點，均有新創造與眞正生命在，而雅樂、雅舞及其歌辭，實不與焉。淸徐養源管色考曰：「隋、唐以後，俗樂勝於雅樂。俗樂雖俗，不失爲樂；雅樂雖雅，乃不成樂！」言之最切。聲詩者，由唐代所創之新辭體——近體詩，結合其所訂之新音樂——燕樂，相互構成，價値自殊，當不能容曠古陳規之雅樂、雅舞及其歌辭，羼雜其間，區而別之，並不爲過，不犯「歌辭總體」之義。

就實例言：唐郊廟樂章內，送文舞與迎武舞之辭曾用七絕，「武舞作」之辭亦用及五律或五言小律，後漢宗廟樂舞辭且用排律體。詳下文。凡此與詩體雖合，而聲類有殊，藝事迥別，均不能混入俗樂。玄宗時有龍池樂十章，皆七律，而其體同郊祀，義洽符讖，與民間祠神祝歲者又有別，則亦定在雅樂範圍，故聲詩不收。參看三章首節之末。李商隱龍池詩：「龍池賜酒敞雲屛，羯鼓聲高衆樂停。」謂賜酒之地借用龍池，若所演樂藝，則仍爲淸、胡俗奏，並非奏龍池樂章而曾用羯鼓也。李詩原意如何，不可不辨。淸吳喬圍爐詩話一敍李詩而兼及龍池樂，遂啓誤會。

就理論言：明姜南投甕隨筆「太白論詩」條曰：「吁！以唐人之作，欲窺鄭、衛緇衣、雞鳴、淇澳、定

中之藩籬，且不能得，況望二雅乎？以唐人之詩，被之管絃，而歌於朝廷郊廟，其與成周諸雅，類乎不類乎？」此乃封建文人一意主文崇古，篤奪周、孔，認爲「刪後無詩」之應論耳。實則歷史發展，時代前進，無從遏阻；燕樂歌詩未嘗用於廟廷，乃唐人封建之甚而已；並非燕樂不能。所謂「類乎不類」之感，存乎其人而已。本編主唐代之燕樂歌詩與同時之雅樂歌詩劃界，初非因前者卑於後者，登廟堂而「不類」也。至將燕樂歌詩一一與先代雅樂歌詩相較，無所取義，故不必要。若聲詩與燕樂在封建社會中能不染郊廟之污，正是其大幸耳，誠有何憾？全宋詞不考究及此，開端大州一套即用於郊廟。

雅樂、雅舞之外，尙有凱樂。百五十四調中，凱樂祇具破陣樂、賀朝歡、應聖期、君臣同慶樂四調而已。又有清樂，如上文所云，既傳有唐辭，且當時確曾合樂歌唱者，暫知有十七調。此外所餘之百三十三調中，用清樂者必尙有在，須繼續考訂，不能想像其皆爲胡樂也。敎坊記箋訂於唐曲確用清樂及可能用清樂者，均曾注一「清」字，於其辭體肯定爲聲詩者，均曾注一「詩」字，其彙注此二字，而在上列十七調之外者，已有還京樂、長命女、楊柳枝、鳳歸雲、拜新月、漁父引、三臺、大酺樂、山鷓鴣、小秦王、得蓬子、即得体歌，原出民間。伴侶、四會子等十餘調，大可參考。至於下文第九章所敍雜體歌吟之四種，即佛曲、俗講、轉變、講史，既爲聲詩之流變，已非本體，其聲之系屬如何，暫可不論。前二種乃梵樂，後二種宜亦爲清樂。

三曰：聲詩之辭，斷以近體詩爲主也。聲詩之構成，除聲樂外，一半當在歌辭——詩。唐詩體格繁賾，其中合樂與不合樂之情況究如何乎？曰：信如王灼所言：舉凡四、五、七言古詩，古樂府，流行民間之古樂府除外。新題樂府及雜言詩如李白集中所謂「三、五、七言詩」。等，實際皆已無聲，剩餘有聲者，惟五、六、七言之近體詩耳。茲就其要者分述如次——

唐人之四言古詩在聲詩之外，無論矣；但四言中亦有俗歌。如武則天時之曳鼎歌，命曳者相倡和，與百五十四調內之得体歌、欸乃曲頗類。惟其樂雖不「雅」，而其辭仍託古體，並非近體詩，故不錄。惟五代雜言詞調內可能有通體四言者，如毛文錫讚成功七句，四平韻，雙疊；僅第三句七言，餘皆四言；既叶平韻，其通體平仄亦屬近體。——說明五代之燕樂歌辭內，可能尚有四言之近體詩格，通體皆作四言。倘遇其辭，當打破原限之五、六、七言，而加入四言一體，甚得其所。南宋李彭老有四字令調，每片四句，其中之四言者，僅二句而已，相去更遠。

唐人之七言古詩在聲詩之外無論矣；但如杜牧詩：「聖敬文思業太平，海寰天下唱歌行」；宣宗弔白居易詩：「童子解吟長恨曲，胡兒能唱琵琶篇」：分明歌行體亦有歌唱者，特所謂「唱」之音樂性有強有弱耳。李嶠汾陰行曾被截取結處四句，唱作水調。對於歌行之唱，或多採此截唱數句之法。上文定義中，除以五、六、七言近體詩爲主外，曾及少數之變體。百五十四調所收，變體、拗格皆有，固

未嘗悉以近體爲限。如七言十二句之達摩支，平仄叶，尤近古風，亦即所謂變體也。此詩前後各四句叶仄，中間四句叶平，可能原爲三解。

唐人所作之宮詞皆七絕，且元稹連昌宮詞曾「播於樂府」，已有明例，詳第十章。宜其皆屬聲詩矣，曰：不盡然。宮詞之作旨在鋪張事物，非爲表現聲、容，元稹之特例，尚難概括全面，視同原則。宋人復雅歌詞內據傳會言宮詞之音律頗詳；而陳振孫直齋書錄解題二一又謂其「多有調而無曲」。惜書久淪落，如何詳言音律，如何有調無曲，今日尚感茫然。復齋所謂「宮詞」，疑指唐張祜集內一類，詳本節下文四論直接歌辭。直齋所謂「曲」，如指曲辭，則宮詞之作多矣，烏得謂之「無曲」？殆以「調」指調名，「無曲」謂未見該調有曲辭耳，俟考。

五代五、六、七言律之合樂者，宜其皆在聲詩之內矣，曰：亦不盡然。如後漢劉知遠宗廟樂辭內顯仁舞用五言排律，章慶舞用六言排律，觀德武用七言排律等，其聲並非俗樂，至多爲不純粹之雅樂耳。在此種雅樂中唱律詩，乃一時變態而已，並非燕樂之眞正發展。以較李世民之功成慶善樂、李适德宗之中和樂辭屬排律，而又用在燕饗，不在廟祭者，大有別也。此例足補上文「聲詩在雅樂、雅舞歌辭以外」之說。

五代詞調之爲齊言體者，宜其皆屬聲詩之範圍內矣。曰：尚有一例外在，歐陽炯之三字令是。三字詩不入近體，此調雖聲用燕樂，而辭失詩之依據，故亦劃在聲詩之外。或曰：三字令叶平韻，非拗

格，多對仗，應是近體詩；本編既重「歌辭總體」觀念，詳弁言。若拒三言體於聲詩之外，理論將不貫徹。曰：所謂近體詩者，在叶韻與平仄外，尚有句法之要求。其在句內者，如五言必上二下三，七言必上四下三等等。在句外者，每二句一組，每組一韻，乃近體之常。歐陽炯三字令每片八句，分三組：首組三句二韻，尾組三句一韻，中組三句一韻，分明是長短句調定西番、酒泉子之三言句格，非漢安世房中歌所有之三言句格也。房中歌內如「安其所」、「豐草葽」等首之三言體，皆每章八句，四韻，每二句一韻。故三字令雖通體齊言，終非近體詩，宜留在唐、五代曲子範圍內，以申「歌辭總體」之義，比較的當。

綜上五類以觀，凡似非而是者，常得人注意網羅，不患有失；凡似是而非者，明辨究竟不易，往往習非成是，斯宜愼。

近體既爲聲詩中之一種普遍現象，遂爲構成聲詩重要條件之一，當無疑義。惟近世尚有與此絕對相反之兩種理論在，不可無述。其一認詩至無聲一步後，方流於近體；近體之平仄諧協，正是其文字本身之「音樂」，用以代替已脫離之外在音樂。另一說與此相反，謂「律詩」之「律」乃規律，非音律，五、七言調愈爲律詩，愈不可歌云云，則又遠唐代詩壇之實況，所察於唐律者尙嫌少。此中過猶不及，究竟準的何在？是非反正如何？實有探討必要。朱光潛中國詩何以走上律的路國學季刊五卷四號曰：

齊、梁時代，樂府遞化爲文人詩，到了最後的階段，詩有詞而無調；外在的音樂消失，文字本身的音樂起來

代替它。永明聲律運動就是這種演化的自然結果。……音樂是詩的生命，從前外在的樂調的音樂既然丟去，詩人不得不在文字本身上做音樂的工夫。這是聲律運動的主因之一。

漢、魏以來，主文之詩與主聲之詩早已同時並行。齊、梁時依然樂府自樂府，文人詩自文人詩，文人詩何嘗皆由樂府「遞化」而來，且非如此不可？齊、梁以降，無論朝野，樂府之體用猶盛，又何嘗有一日中斷，化身飛去？所謂「最後的階段」，即指齊、梁、陳、隋而言。此時期中，詩之協於樂調者不勝舉！有樂府詩集等書可驗，其外在之音樂何嘗消失？永明聲律之作用，充其量，暢適於諷詠而已，此種聲律何能即算音樂？又何足「起來代替」？清王應奎柳南隨筆三謂「所謂律者，大率也。豈指宮商、輕重、清濁而言，不特平而平，仄而仄已也。即平之聲，有輕有重，有清有濁；而仄之聲，亦有輕有重，有清有濁。少陵所云『晚節漸於詩律細』，意必於此辨之至精耳。若以對偶言律，則唐人律詩，固有通首不對者。」按王氏亦「意必」其如此而已，非有眞憑實據在。律細如杜詩，雖叶宮商，但謀篇時，亦何嘗求合於絃歌？明、清南曲，於四聲外，辨陰陽、淸濁，固是事實，其叶宮商，被絃管，亦是事實；若五代以降之一般律詩，並不合樂，亦事實也。故王氏之「意」雖有，若曰事之「必」，又顯然過分。朱氏既曰「音樂是詩的生命」，對於何謂音樂，標準如何，乃關鍵所在，當不容隨意升降。如一般文字讀音之律，倘亦算音樂，則律詩中之所謂「生命」者，將太薄矣，何可不慮？

朱氏曾就音與義之關係，分詩歌之進化史爲四期：一曰有音無義時期，指有聲音、無辭意者，如

「伊那何」、「羊吾夷」之類；二曰音重於義時期，指歌辭自然樸質，不加雕飾；三曰音義分化時期，指主文而不主聲，徒詩、啞詩大興；四曰音義合一時期，指律詩本身有音樂。朱氏之入歧途，正在第四層：蓋前三層內所謂「音」，是眞音樂，末期音義合一之「音」，乃指文字讀音之聲律，絕不得闌入眞音樂範圍。若循上三層之趨勢言之：此末期之詩，主文之程度益高，益爲雕飾，乃音與義之更分化，而朱氏反之，稱爲「音義合一」，乖矣。正因朱氏所謂「音」者，前後性質不同，致有此種之牽混耳。唐詩以拗體合樂歌唱，甚至句句違反平仄聲律者亦有之。下文十章四節「協律之作」條曾述一歌詩故事，卽特例也。可參考。

於此知聲詩之聲，乃眞正音樂之聲，非平、上、去、入四聲之聲。雖因辭之平仄諧協而益利於入樂歌唱，但如未曾確然入樂與歌唱，則無從憑其平仄諧協一點，便指之爲聲詩。多數聲詩誠屬近體，若少數爲拗格者，依然不妨礙入樂歌唱，依然是聲詩。白居易新樂府序曰：「其體順而肆，可以播於樂章歌曲也。」所謂「體順而肆」，在白氏固指樂府言，若近體詩之平仄諧協，亦未嘗不是一種「體順」，故亦宜於播入樂章歌曲。然「新樂府」之作，白氏五十首、元稹十二首、李紳二十首，皆樂府歌行之體順而肆，去當時直接歌辭之要求，則尙有隔，非經過有目的之改造後，不可以歌。且諸辭終唐之世，迄無播入樂章歌曲之企圖，實質本非聲詩，當不必因其體順故，便妄有所指，徒滋紛擾矣。

一九〇五年，淵實於中國詩樂之遷變與戲曲發展之關係一文內已見本章首節。有曰：

沈、謝四聲八病之說一度出世，而風靡天下。其研精之結果，遂至唐初有所謂「律詩」者出。「律詩」者何？蓋「律」者何？乃規律之「律」，非音律之「律」也。即以四聲斟酌文字，調和於輕重、高低、抑揚、開闔之間。然雖嚴設規律，於音律上無有何等之關係。今之人或有誤「律詩」之「律」為音律之「律」者，故疑沈、謝聲病之說，一自音樂上之關係，訝為講究歌唱之方法，欲成「詩、歌一致」之盛業者，則非也。所謂五、七言詩者，至斯愈為不可歌，而漢、魏以來樂府之滅亡，亦既久矣！但在齊、梁時代之時，時有其題為「樂府」者。雖然，此唯取其題而已，未嘗協其律。依一時之感慨，或彷彿古體，或擘畫新作，名以「樂府」稱，其實絕非「樂府」之聲調，固在當時不免為一種之詩。降而及唐，李白、杜甫、白居易之徒，或以古題，或以新題，頻自作之，亦名「樂府」，其實一切不可歌，亦同為文字之詩，「目之詩」而已。以此則唐初無復有一詩一歌之可付樂律者，為足證也。

按所謂「音律」者，原分在音樂與音韻之兩方面，朱氏強調音韻本身即音樂，顯然太過；淵實抹殺音韻之律，謂與音樂絲毫無關，則與聲詩以歌近體為主，及上文「體順而肆，可播樂章」說均相背，又顯然不及。既斷齊、梁迄初唐「律詩」之「律」與音樂無關，抑將謂兩宋「詞律」之「律」，乃至金、元「曲律」之「律」，皆與音樂無關歟？詞律、曲律之律，亦無非寄託在文字，其音樂關係如何，因史實較近，人所盡知，不能否認，即淵實文內亦然，同時且曾承認詞格乃由詩格加散聲、和聲而來，足見「詩格」之詩，

原非徒詩。而同時仍謂齊、梁迄初唐所有「律詩」之「律」與音樂無關，將何以解？是不籌全面，罔顧歷史，遂設銳矛以自攻其盾也，毋乃不可。

淵實說之某部分，祇足以藥朱氏之病；謂唐人之擬古樂府與「新題樂府」等皆不可歌，亦是；但指漢、魏樂府之聲，至齊、梁已滅亡既久，則殊不然。上文引隋書音樂志，何以謂大業元年議修一百四曲，「大抵以詩爲本」？通典卷一四六。又何以謂「漢世以來之舊曲」，至武周時，猶傳六十三曲？尤其謂「唐初無復有一詩一歌之可付樂律」，其說從未見諸載籍，完全逞臆。乃用李、杜、白三家集中原非聲詩、原非近體詩之類爲證，而置其他確係聲詩或近體詩者於不顧不議，可乎？唐初在音樂史上，倘果爲特有之「眞空」階段，覺一詩一歌之不具，則下編格調已列百五十四調內，顯屬初唐或初唐以前所創者，五言至少二十一調，七言至少十調，六言尚有二調，共約三十三調，占全數五分之一，究何從來？抑舉不足信乎？梁啓超評淵實說：「其中所言沿革變遷及其動機，皆深中事實，推見本源，誠可稱爲我國文學史上一傑構！」梁氏於此，本非所學，漫言不中。

總之，聲詩以近體爲主，有其歷史基礎與實際表現，初不因朱氏與淵實諸說而過與不及，左右動搖，故著爲定義。

四曰：聲詩必須爲直接協樂合舞之歌辭也。前者論「近體詩」，乃定辭體；此處論協樂合舞，乃

定辭性。上列定義內所謂「齊言歌辭」之「歌辭」二字，有其必然之意義，絕非泛稱。唐人集內，往往在樂曲調名之後，有五、七言絕句之單首或聯章，但並非該曲之歌辭，乃以調名爲題，泛詠本意或本事耳。若不揣其詳，而專一因題定性，便易致誤。如王建集內霓裳詞十首，明明詠玄宗宮人如何演習此曲之歌舞，不能目爲當時霓裳羽衣曲之歌辭，即不能指此十首七絕爲聲詩。後人不察，認霓裳之原歌辭在此，從而推論，如王易詞曲史等所見。失之太遠！白居易聽歌六絕句之一聽樂世之詩，乃因聽而詠，並非其所聽樂世之歌辭。張祜集內詠開、天遺事之宮體詩甚多。每逕用當時雜曲、大曲之調名爲題，如上巳樂、千秋樂、春鶯囀、大酺樂、雨淋鈴皆是。樂府詩集不辨，於白、張諸作概收入「近代曲辭」。曲誠有其調，但歌則非其辭，不容冒濫。至於「熱戲樂」三字，本非調名，其詩詠玄宗時之百戲分朋競賽，事詳教坊記序；郭氏於「近代曲辭」內，並此三字亦列爲曲名與曲辭，益有未合。

惟張祜集內，如烏夜啼、採桑之五律，穆護砂、思歸樂、金殿樂、牆頭花、戎渾、楊下採桑之五絕，胡渭州、破陣樂之七絕等，則又確爲聲詩體之歌辭，與前舉上巳樂等有別。陸龜蒙和過張祜處士丹陽故居詩序曰：「張祜，字承吉，元和中作宮體小詩，辭曲豔發。當時輕薄之流，能其才，合譟得譽。」語亦見皮日休論白居易薦徐凝屈張祜文。因知祜之宮體詩內，確有合樂之歌辭在，然後陸氏始曰「辭曲豔發」耳。聲詩之辭，須上不混齊、梁樂府，下不混大曲歌辭，旁不混宮體雜詠。其所以易混者，正緣大曲

與宮體多用七絕，而齊、梁樂府中亦有與近體詩極相鄰伍者也。何琇樵香小記下引何光遠鑑戒錄，辨明賀知章之詠柳詩，才調集不應誤作柳枝詞，正是此意。但唐范攄雲溪友議已謂歌女周德華歌賀知章、楊巨源等楊柳枝詞。而何氏鑑戒錄謂「柳枝者，亡隋之曲」，既爲隋曲，則初唐早已有之。是賀作不但詠柳，且卽柳枝之歌辭，其事甚明，惜何琇又未及察。至於七絕中之宮詞，如王建諸篇及花蕊夫人之輯，各逾百首，但紀事而作，從無調名，其非歌辭，一望而知，上文已論。

他如德宗時優人成輔端「因戲作語」，「秦地城池二百年」云云，凡數十篇，舊唐書李實傳指爲「語」，山堂肆考徵集二五引改「語」爲「謠」，可能原是歌辭，非說白，故唐戲弄內訂成氏所演「旱稅」爲歌舞類戲。唐語林二紀優人祝漢貞「出口爲七字語，上有指顧，遽令摹詠，捷若夙構。」曰「語」曰「詠」，末曰「歌」曰「謠」，乃指作詩，與上文次節論「口號」所舉優人之「揚聲引詞」者有所不同，故仍入優語，不入聲詩。又有記載之說極似歌辭而其實則非者，如侍兒小名錄述薛九善歌嵇康，「其詞卽後主所製。」「薛雖老，仍『強起小舞，終曲而罷。』繼曰：『坐有王生者，請余爲嵇康小舞詞。』」詞爲七言十六句，四換韻，三平一仄，內容慨歎薛九之生平與後主之亡國，乃詠歎舞事之辭，非小舞之歌辭。小舞之辭，未必如此長。與前曰「其詞卽後主所製」者，義全有別，不容混同。若後主當日之此製，究爲齊言抑雜言，已不可考。餘有審訂種種，詳本編後附「編餘札記」末二節。

以上論時代、聲樂、辭體、辭性四端，對於聲詩範圍與定義之辨，誠大有助。雖或嫌苛細，因須覈實，勢有必至；問題所在，確多盤曲；正苦未盡，亦非貌爲高深。茲更借全唐詩之「凡例」語作解，以總結上文諸義。其言曰：

> 郊廟樂章及樂府歌詩，分載各集者，仍彙編一集，以存一代樂制。唐人新樂府，雖見郭茂倩樂府詩集，但一時紀事所作，非當時公私常奏之曲。

所謂「郊廟樂章」者，乃雅樂、雅舞所屬，雖有聲，卻非聲詩。所謂「樂府歌詩」者，包括唐人對於漢、魏、齊、梁各體樂府之擬作，顯然無聲。所謂「紀事所作」之新樂府者，指杜甫、李紳、白居易、元稹、柳宗元諸家之作，原本未曾合樂，更難云「公私常奏」，故亦非聲詩。所謂「當時公私常奏之曲」，惟有用燕樂中各種辭體，方合要求；其中聲詩固在，卽大曲與長短句辭亦在。「公私常奏」四字，指出此三體聲詩、大曲、長短句辭。之共同作用、共同生命，原甚切要；但就唐代社會之一般情況以驗，則大曲未必爲「私」所常奏，而長短句辭又未必爲「公」所常奏。然則眞正兼爲唐人朝野上下一般社會之所常奏者，厥惟聲詩之一體歟？——對於聲詩範圍及定義二端，此乃一極簡括之說明，全唐詩之編者幸而得之，故引以殿。



第二章　構成條件

前章範圍與定義，乃就一般原則言。若着手審訂每首唐詩是否聲詩，應在原則之下，更求得聲詩構成之實際條件。前人辨唐代之歌詩者，於歌祇憑其傳說，於詩祇憑其爲齊言而已。能於如此，雖已扼要，但尺度仍嫌太寬，所斷者當亦無從悉準。例如明胡震亨唐音癸籤曰：「唐人詩譜入樂者，初、盛王維爲多，中、晚李益、白居易爲多。」其意誠欲就數萬首唐詩中，指明其孰爲聲詩，孰非聲詩，乃便於從作家及時代各方面，顯示其興衰隆替。顧以王維一人兼表初、盛唐兩時期，已屬不合，至王、李、白三家詩集內曾譜入聲樂者，究各有詩若干？設未能先爲指明，有一界劃，將何從較其多寡得失歟？又如明王驥德曲律三九云：「唐之絕句，唐之曲也。」清施補華峴傭說詩則云：「唐人七絕，每借樂府題，其實不皆可入樂。」清江順詒詞學集成云：「唐時優伶所歌，則七言絕句，其餘皆不入樂府。」而徐養源律呂臆說又云：「凡七言近體皆可歌。」各條俱詳末章「平議」。類此囫圇之談，各是其是，乃至互相抵觸，過猶不及，皆未足盡信，其原因亦正在是非漫無標準，又未經逐一考驗故耳。近人周貽白中國戲劇史第廿三節之末，歎崑曲命運，至清代中葉而垂絕，南北曲已淪爲文人寄興遺懷之工具，縱寫傳

奇，已不復爲場上打算，曾有喻曰：

> 猶之唐代的詩歌：一部全唐詩，多至九百卷，共詩四萬八千餘首，究竟有幾首曾被之管絃？便很難計數了。

此意甚善。唐代號稱「歌詩」，其詩究竟孰曾入樂，孰未入樂，應有明確之辨。不必得其全，務求得其眞；未曾得其詩，宜先得其調。從知詳明聲詩構成之條件，實爲不可少、並不可緩之事。

一、十項條件

前章所舉聲詩之範圍，內容約有七點：不離唐、五代；不犯雅樂；不作長短句；不混大曲；不違詩體；必爲歌辭；吟與唱有別。——類此，皆可用作鑒別聲詩之標準。茲再斟酌損益，括爲十條如下——

（甲）原有曲調名無疑。

（乙）原爲唐、五代辭無疑。

（丙）原名或題目曾經專門著錄，題目可代調名。

（丁）原辭曾經專門著錄。

（戊）有音調。

(己) 有和聲辭。

(庚) 有疊句。

(辛) 有聲樂之記載。

(壬) 有舞蹈之記載。

(癸) 其他。

此十項內,(甲)、(乙)乃基本條件,每首聲詩所必備者;餘八項乃增加條件,每調至少當具其一。換言之:上述之百五十四調,每調至少皆已具備三項條件。 其在此百五十四調以外者,則有兩種情形:一乃條件已略備,但未充實,不必遽列爲聲詩之調,姑儲爲「待訂資料」,以俟續訂;一乃情況完全未合,斷與聲詩截然無關,不必幻想。

此等條件,爲求適應普遍與運用靈活,宜各保其獨立性,不相牽制。 每一條件之內容,祇宜簡單肯定一點而已,含義不能複雜。 例如(乙),「原爲唐、五代辭」,祇賴以限制時代而已,不可有所擴充。如曰:「原爲唐、五代歌辭」,兼以限制其辭之性質爲曾經歌唱,在運用時便將窒礙難通。因之,上文謂具三項條件始可確定其爲聲詩者,亦大體情況而已,卻有少數之例外在:其調或辭除積極條件須具備外,尚須能於通過消極條件,無所觸犯,然後方能肯定。例如上舉張祜集中之雨淋鈴等作,已分別

符合此處之甲、乙、丙、丁四項，但因張詩之性質並非直接歌辭，則終非聲詩耳。

茲於十項條件先略舉要義，樹立概念，再繼以逐項分析，詳明首尾，便於運用。

唐詩凡明明有聲，徒以調名失傳，乃暫被擯於格調著錄之外者，實不可勝數！但格調必須成爲正式譜錄，此項限制，不得不嚴，因此，上列構成條件中乃立(甲)。唐詩在辭前之所標，每每簡單三數字，介乎調名與題目之間，難於立判，遂賴有對調名作專門著錄之書，如教坊記、羯鼓錄等所示者，爲之證實，方可決定，因此，上列構成條件中乃立(丙)。調名如承用齊、梁樂府之舊，卻不知其唐辭在當時究竟有聲否，又賴有「近代歌辭」之著錄，如樂府詩集等書所爲者，以甄審之，而後可決，因此，上述構成條件中乃立(丁)。

至於(戊)、(己)、(庚)三項，皆歌辭特徵之所在，一一由聲而來；唐辭未有已帶和聲辭或疊句而依然不歌者。文人之擬作，一般皆止於辭；若刻意摹古，一步一趨，並當時之活聲亦從而死擬者，明、清少數作者容或有之，至於唐代所見之音樂與文藝，均蓬勃開展，正作家各自發揮創造性時，料其所爲，絕陋不至此。故此三項在諸條件中，均屬可信，最爲得力。

(辛)與(壬)所應用之歌舞記載，小部分兼包小說家言，一般以爲難免附會失眞，其實有別：此種記載可信之程度以屬於唐代者爲較高，雖出小說無傷。所謂「正史」，多取材於唐代小說。尤其從民

間傳說之角度繩之，其眞實性不必減於非小說。鄙薄小說之傳統觀念，應適當打破！若出唐以後者，展轉稗販而來，所起作用乃漸遠漸降。（癸）項名雖空洞，實有內容，足爲上文九項以外之補充，並非虛設，具詳下文。

對和聲辭之制度，首應實事求是，聲詩曲調眞正備和聲者並不多。但其事於聲樂與歌辭兩面，均頗重要，特就此章內詳之。若自宋以後對歌詩和聲之種種誤解，則詳於第四章內，本章僅略發其凡。疊句與唱法之關係較多，亦詳於四章論歌唱。六言對聲詩，頗有貢獻，足爲構成條件之助，前人向未道及，茲特以專節詳之。第十章開端，有涉及（甲）、（戊）、（辛）、（壬）等項者，可參看。

二、格調綜查

構成條件之詳細說明，須面對聲詩諸調實際情況而發，故應先陳聲詩之已入格調者若干，樹作討論之對象。茲舉初步所訂百五十四目如後，在各調名下，注明上列十項條件之干字，然後有所統計。惟（甲）、（乙）既爲基本條件，諸調之所共有，此處可略而不贅。此項綜合檢查多屬理論部分，格調內未見。惟初稿所查在構成條件範圍外者，亦有籤注，乃從格調中來。茲因其語簡意賅，頗具提示作用，可以集中比較，故仍之。

下編格調之編次，以五、六、七言爲綱，以句數爲目。同目之中，以創調時代之先後爲序；無可考者，依敎坊記曲名表內次序。初步所收，不同調名者一百三十三；同調名而字句多寡有異者二十一，列爲別調，綴（一）、（二）、（三）等字以次第之。同名同調而平仄與叶韻有異者四十四，列爲別體等。凡體各舉一辭爲例，共採「例辭」一九八首。餘詳格調凡例。

五言四句四十九調

破陣樂（一）丙戊己辛壬　出於軍歌，聲、容猶傳。
子夜四時歌（一）戊辛　遠源在漢。
大酺樂（一）丙丁戊　傳樂譜。
離別難（一）丙辛
春江曲辛　三體，出於民歌，傳琴聲。
摩多樓子辛壬　二體，古梵戲曲。
扶南曲（一）辛壬　始於隋。
胡渭州（一）丙丁戊辛壬　大曲摘片。
玉樹後庭花丙戊辛壬　始於陳。
祓禊曲丁辛　基於民俗。
長命女丙丁戊辛壬　故事未詳。
堂堂（一）丙丁戊辛
太平樂丙丁戊辛壬　大曲摘片。
舍利弗辛壬　古梵戲曲。
相思子辛　李龜年所歌。
聖明樂丙丁戊辛　始於隋，傳樂譜。
何滿子（一）丙丁戊庚辛壬　疊唱。
想夫憐（一）丙丁戊辛

烏夜啼丙戊辛壬、舞曲，基於民俗。
拜新月丙丁 仄韻。基於民俗。
濮陽女丙丁戊辛 故事未詳。
楊下採桑丙丁戊 故事未詳。
醉公子（一）丙丁 調名有反面意義。
金殿樂丙丁壬 所知不詳。
穆護砂丙丁戊辛 大曲煞尾。
浣紗女丁 此三字習爲唐人詩題。
思歸樂丙丁戊
平蕃曲丙壬
思君恩癸
三閣辭辛 二體。詠故事，或入講唱。
宮中樂（一）丁 此三字亦習爲詩題。
賀朝歡辛壬 凱樂。

牆頭花丙丁 演義甚遠。
征步郎丙丁 涉軍歌，所知不詳。
三臺（一）丙戊辛壬 流甚遠，樂、舞譜俱傳。
山鷓鴣丙丁戊辛壬 二體，出於民歌。
歎疆場丙丁戊 軍中歌，傳樂譜。
南歌子丙辛壬 傳舞譜。
一片子丁 所知未詳。
甘州丙丁戊辛壬 舞、曲，流變多。
于闐採花辛 隋、陳舊曲。
天長地久詞丁己 二體，和聲辭隨韻變化。
紇那曲丁己辛壬 北歌。
戎渾丁 軍中歌，所知不詳。
莫走辛壬 驪歌。
君臣同慶樂辛壬 凱樂。

囉嗊曲（一）辛　三體。詠故事，或入講唱。

崑崙子丁戊辛壬

五言六句七調

子夜四時歌（二）辛　二體，傳琴聲。

踏歌詞（一）丙丁辛壬　詩調精華。齊言不移。

柘枝詞丙戊辛壬　舞曲精華。

扶南曲（二）辛壬　二體。

五言八句二十三調

王昭君丙辛壬　源於漢曲。傳樂譜。

梅花落戊辛　二體，源於漢曲。

昔昔鹽丁壬　始於隋。

離別難（二）丙丁辛

採桑子丙丁戊壬　源於陌上桑大曲。

醉公子（二）丙癸　二體。

戰勝樂丁　所知不詳。

黃臺瓜辭辛

拋毬樂丙丁戊庚辛壬　二體，詩調精華。

得体歌己辛　出於民歌。

子夜四時歌（三）辛

火鳳辭丙丁戊辛壬　二體，舞曲，出北魏。

踏歌詞（二）丙丁辛壬　二體，塞外所用。

皇帝感（一）丙壬　二體。

簇拍相府蓮丁

生查子丙戊　二體。

昇平樂 丙丁戊 二體。

甘州樂 丙戊辛壬 日本所傳。

花遊曲 戊辛 六朝詩體。

應聖期 辛壬 凱樂。

羣臣酒行歌 辛壬 用俗樂。

成功舞歌 辛壬 用俗樂。

五言十二句一調

飲酒樂 丙戊辛 傳樂譜，一辭或作三解。

五言十六句二調

中和樂 戊辛壬

五言二十句一調

功成慶善樂 辛壬

六言三句一調

漁父詞 丙 每句叶韻，與浣溪沙上片同格。

屈柘詞 戊辛壬 舞曲精華。

劍南臣 丁 所知未詳。

怨回紇 丁 詩調「倚聲塡辭」之例。

四舉酒 辛壬 用俗樂。

昭德舞歌 辛壬 用俗樂。

屬策歌 戊辛 一辭或作四解。

六言四句五調

回波樂丙丁戊己辛壬　二體。有齊、雜言之爭。　　三臺（二）丙戊壬　二體。

舞馬詞（一）己辛壬　二體。　　輪臺辛壬　日本傳辭。

塞姑丁　邊聲。

六言六句一調

何滿子（二）丙丁戊壬　六句體初唐已有。

六言八句二調

破陣樂（二）丙丁戊壬　敦煌曲有同格。　　謫仙怨辛　曾被誤分兩片。

六言十句一調

壽山曲癸　六言多句之格，頗有發展。

七言二句一調

竹枝（一）戊己　二體。

七言四句四十九調

百歲篇己辛壬　大朝舊體，定格聯章。　　五更轉癸　二體，蕭梁舊曲，定格聯章。

步虛詞辛壬　二體，東晉已有。
水調丁戊辛壬　二體，隋曲。
如意娘丙丁戊
桃花行辛　二體。
竹枝（二）丁戊己辛壬　二體。聲詩典範。
樂世詞（一）丁戊辛壬　舞曲精華，卽六么。
白紵辭丙辛壬　二體。因隋曲製之。
婆羅門丙丁戊辛壬　大曲摘片。
憶漢月丙　邊聲。
鳳歸雲丙丁壬　傳舞譜。
破陣樂（三）丙丁戊壬　「小歌曲」，後起之體。
鎭西子丁　邊聲。
水鼓子丙丁辛　傳樂譜，曾與「鼓子詞」混。
一斛珠辛

蘇摩遮丙戊己辛壬　唐戲曲。
柳枝辛　隋曲。
大酺樂（二）丙丁　二體。
還京樂丙壬　有敦煌曲辭。
踏歌辭（三）丙丁辛壬　隊舞合唱。
皇帝感（二）辛壬　二體。
渭城曲丁庚辛　疊歌，唱疊句，傳琴聲。
浪淘沙丙丁　三體，出於民歌。
八拍蠻丙辛　二體，裔樂。
漁父引丙庚辛　每句叶韻，曾被撰減。
小秦王丙庚辛壬　「小歌曲」。
採蓮子丙己辛壬　以和聲辭著。
淸平調丁戊辛　無舞。
阿那曲壬　仄韻，事虛曲實。

胡渭州（二）丙戊壬　邊聲，大曲摘片。

伊州歌丙丁戊辛壬　大曲摘片，傳樂譜。

甘州歌戊壬　邊聲，大曲摘片。所知不詳。

蓋羅縫丙丁　南詔本事，宜用其聲。

雙帶子丁　所知不詳。

宮中樂（二）丁

吳楚歌癸　基於民俗。

春陽曲辛壬　事虛曲實。

金縷衣丁辛

囉嗊曲（二）辛

七言六句一調

浣溪沙丙辛壬　三體，傳舞譜。

七言八句九調

泛龍舟丙戊己辛　隋曲。基於民俗。

涼州詞丙戊辛壬　二體。邊聲，大曲摘片。

簇拍陸州丁壬　邊聲，大曲摘片，「陸州」有正解。

氐州第一戊壬　邊聲，大曲摘片。

突厥三臺丙戊辛　應是突厥樂，合三臺舞。

欸乃曲丁己辛　聲取民歌。

江南春癸　二體，其一仄韻。

楊柳枝丙丁己辛壬　三體。

急樂世丁壬　大曲摘片。

桂華曲丁辛　二體，傳樂譜。

舞馬辭（二）壬癸　二體。

想夫憐(二)戊辛

鵲踏枝丙丁　二體，基於民俗。

怨胡天丙　邊聲。

木蘭花丙　二體。

舞春風丙丁壬　首二句均平起，不分片。

堂堂(二)丙戊辛

玉樓春丁　三體，不可與木蘭花混。

七言十句一調

樂世辭(二)壬癸　唐六典所謂「次曲」。

七言十二句一調

達摩支丙丁戊壬　外樂。

綜上所指，全部格調所備之各項增加條件，總數爲三九六。析言之：丙、原名或題目經專門著錄者七六，對總數之百分比爲一九強；丁、原辭經專門著錄者七二，百分比一八強；戊、有音調者五七，百分比一四強；己、有和聲辭者一四，百分比三強；庚、有疊句者五，百分比一強；辛、有聲樂記載者九四，百分比二三強；壬、有舞蹈記載者七〇，百分比一七強；癸、其他條件八，百分比二強。

據此，已著錄之百五十四調內所具增加條件，以丙、丁、辛、壬四項最普遍。今後如對格調追求發展，仍須從基本條件之甲、「原有曲調名」一項致力。倘發現新調名，由此帶動其他條件之尚有儲蓄

者，如乙、己等項，俱見下文第十章。格調數目卽可望上升。就目前論：如狀江南、夢江南、相觀讚等，均可收入格調，以補百五十四之不足，祇在條件方面尙待進一步之輔說，如下文第九節所陳之種種耳。

三、調名

唐代雜曲與大曲之調名，主要在崔令欽教坊記、杜佑理道要訣及南卓羯鼓錄三書。理道要訣失傳，賴有宋王溥唐會要已錄其曲名。略有遺漏，無從查補。樂府詩集「近代曲辭」之敍論內曾舉其數，與唐會要所載大致相符。已詳首章。今讀唐詩，凡見辭前有三五字，確曾見於此三書所列調名內者，卽不得不認爲樂曲之調名，而其辭乃歌辭，詩乃聲詩。例如盧綸有五言八句，在詩集或詩總集內俱題「皇帝感」三字，不類詩題，又介乎可解不可解之間，可能爲曲調名。惟僅憑此，尙不足斷定，必也有教坊記曲名表內曾著錄皇帝感，然後始完全證實。及檢敦煌寫本，又列七言四句之皇帝感，題「新集孝經」；第一首曰：「新歌舊曲遍州鄉，未聞典籍入歌場。新合孝經皇帝感，聊談聖德奉賢良。」是進一步兼有歌辭之記載，其爲聲詩，乃更無疑。然此辭所以爲聲詩之最有力證據，厥爲教坊記曲名表，雖無敦煌原辭不改也。他如李紳之憶漢月、七言四句溫庭筠之達摩支七言十二句等，皆如此。若因對比繇爲顯明者，有醉公子與「公子行」：論辭之內容，彼此非常接近，但前者教坊記曾著錄，是調名；後

者無著錄，非調名；故下編格調內祇收辭「公子」，不收「公子行」。

反面例證更可略舉一二，以資啓發。王易詞曲史三述唐人詩調，於七言八句體內，舉沈佺期之獨不見，集中原題：古意呈補闕喬知之。注云：「平韻，雙疊，如七言律詩」，乃認「獨不見」三字爲調名故耳。按此三字始見於蕭梁樂府，誠類調名，據樂府解題，其辭詠「獨不見」本意。原文：「獨不見，傷思而不得見也。」至唐代七律前有此三字，是否仍爲調名，須憑文獻以判。崔、杜、南三家書內俱未列「獨不見」，沈詩是否有聲又不可知。唐辭之獨不見各體皆備，七律、五律、五古。惟「雙疊」云云，無從說起，乃文人擅加耳。故下編格調不因沈詩而立調。

李煜浣溪沙「紅日已高三丈透」云云，七言六句，六仄韻，宋人失名編南唐二主詞，據西清詩話收之。王仲聞校二主詞，謂此辭或以爲詞，或以爲詩，「未知孰是」。詳下編格調。按二主詞內之此辭前，已據西清詩話列浣溪沙名，此名正在敎坊記曲名表內，六句之內容又不詠調名本意。照老觀點斷，明明是詞；照本編觀點，明明是聲詩無疑。從知聲詩之體若不成立，於詩詞之辨中，最後將無所歸宿；有關調名之條件若不應用，其中是非將漫無標準。

崔、杜、南三家之列調名，俱專門著錄，可單獨依據，不賴他證爲輔；上目內凡注「丙」者，以此爲限。他如調名隨辭之曾入古辭選或宋以後詞選者，當視其選本之可信程度如何，亦得酌爲依據，惟

論其應有條件之重心，必不在調名矣。如馮延巳之壽山曲，六言十句，最早見於明陳耀文花草粹編。粹編爲書廣博有餘，謹嚴不足，非絕對可據。此調之定爲聲詩，雖緣其爲六言，又名「曲」，內容且係「頌聖」之作，故上表內注「癸」，而不注「丙」、「丁」，詳下文。至於唐音癸籤一三「樂通」二列唐代各朝樂曲，其所舉調名有出崔、杜、南三書之外者，但細加審核，每尙缺乏關於樂、歌、舞之記載，如高適之九曲詞、營州歌等，詳十章「待訂資料」。當時編者難免綴拾題文，附會名目之處，尙未足與三家之書作同等重視，遽然倚爲根據。

反之：如王維集之平戎辭、孟郊集之新平歌、何希堯集之一枝花等，可能爲調名，亦可能非調名。既在崔、杜、南三家書內無徵，合於聲詩之其他條件又不備，惟有暫入「待訂資料」。其所以曰「可能非調名」者，因內容所詠，正不離「平戎」、「新平」與「花」等，非若「新集孝經」與「皇帝感」三字含義之截然無關也。又如皇甫松有怨回紇五言八句。二首：一詠調名本意，一否，詞律曰：「題名與曲意不合，正是詞體。」所見甚確。萬氏謂「詞體」者，意在其爲歌辭，非不歌之五言律詩也。樂府詩集八七解黃曇子曲題曰：「凡歌辭考之與事不合者，但因其聲而作歌爾。」所謂「事」，即見諸調名之事。明謝榛四溟詩話一曰：「蓋嘉運所製樂府曰胡渭州、雙帶子、蓋羅縫、水鼓子，此皆絕句，述邊戍行旅之懷，與題全無干涉，或被之管絃，調法不同。今之詞名類此。」又曾舉樂府紫騮馬歌、折柳行、陌上桑、秋胡行、董逃行諸名及原辭各數句，曰：「古人命題措辭如此。」歐陽公曰：『小雅雨無正之名，據序所言，與詩

絕異，當闕其所疑。』」推衍雖遠，原則誠一。若所舉胡渭州等四調名正屬聲詩，可助說明。因此可言：唐詞凡以調爲題、即詠調名本意者，乃部分情況而已，在雜言之長短句內，固不盡然，詳敦煌曲初探論內容。在齊言之聲詩內，亦不盡然。若根據其辭意不屬，反可證明其辭前所有之數字乃調名，非題目。徐棨詞律箋榷二曾駁萬氏：「古樂府名與詩意不合者亦正多，豈能悉取以爲詞乎？」悉取以爲詞當然不可；然古樂府凡不詠調名本意者，可能是擬辭，非始辭；雖爲擬辭，倘仍合樂而歌，便仍可取以爲歌辭。王運熙六朝樂府與民歌曰：「當時的製作淸商樂曲，正與唐、宋的塡詞無殊：最初的塡詞，內容尙須符合調名，到後來就不必顧及了。」說可參考。

唐詩凡雖具有聲詩之他種條件、而獨闕基本條件——調名者，其辭可入聲詩集，其體則尙不能入下編格調。如集異記載開元中旗亭畫壁賭唱詩篇事，諸詩皆已具「辛」條之歌唱本事，惜均無調名，又無從代擬。明傳奇用諸詩之原辭入南北曲調，如醉歸花月渡、大齋郎等，不能卽認爲已有調名，因而編入聲詩。詳四章歌唱論國內所傳唐譜。揣諸詩在當時，每首必唱入一調，惟其調未必爲某一首唱辭所專用，傳說中或卽因此，略而未及。旗亭賭唱所見四詩，惟次首曾入涼州大曲，詳十一章五節之末。用一調以唱多辭，乃唐人歌詩常態。劉採春之於囉嗊曲，且唱百二十首名人雜詩，劉禹錫紇那曲所謂「踏曲興無窮，調同辭不同」是。下文四章另詳。其所唱入之調或已在百五十四調之內，亦未可知，特不能指耳。然則今日對於唐人所歌諸詩，倘逐一求其專有之調名，實亦無此必要，機械求之，有時反嫌不符唐代歌詩實況。更有唐人送酒

所歌之著辭，五、六、七言小詩皆有，六言尤多，亦均無調名。多數可能爲三臺，詳唐著辭稿。更有佛曲辭內之五、六、七言短偈及變文內之七言長篇，其聲曲方面，除吟諷一型外，亦有造詣甚高者，但從無調名。詳第九章。當時在無數膾炙人口之佛曲辭中，僅因俗講僧文漵之技藝特高，曾借其聲，創爲曲調，傳得一名，曰文漵子。其餘均不知有名，不然，豈容文漵子一名之獨稱於時歟？至宋，此類唐名始透露一二，如八相太常引、三歸依柳含煙等。文漵子歌辭齊言或雜言原不明，玆姑泛舉及之以見義。設使今日所傳之佛曲辭或變文內之齊言歌辭皆曾各繫調名，一一可考，則聲詩格調所列，何止現有之數？唐人所唱之挽歌詞，流傳數量可觀，亦尚未發現調名，詳下文九章。

四、唐辭

前章詮釋定義，曾曰：「聲詩斷在唐代」，作用乃向外界體察環境，劃清範圍。本節論唐辭，乃向內部分析始終，追求依據。碧雞漫志一曰：「大抵先世樂府、有其名者尚多，其義存者，十之二三，其始辭存者，十不得一。」所謂「始辭」，對擬辭言，於前代樂府與唐、五代聲詩，同一重要！百五十四調之辭，祇醉公子別體、五言八句八拍蠻、七言四句何滿子（二）、六言六句壽山曲、六言十句木蘭花、舞春風、玉樓春符七言八句。七調，取自五代，僅占百分之五弱，餘皆唐辭。但除壽山曲、玉樓春外，餘五調名在開、天教

坊均已有之，其始辭絕不在五代；辭取五代，爲不得已也。惟所取唐辭中，亦不必皆是其調之始辭，（如破陣樂在太宗時之始辭已不能考定，茲採文宗大和三年凱樂中所用，不知是始辭否。竹枝、浪淘沙盛唐卽有調，今祇傳中唐劉禹錫、白居易等辭。）有若干調乃承陳、隋之舊。陳、隋舊篇雖肇其始，卻斷不能借作唐聲詩用。聲詩合用之始辭，要以唐之近體爲歸。如王昭君調創於漢，盛於晉，入唐爲吳聲，直接因於陳、隋；其聲之實際，前後或無大異，而辭必須取諸初唐近體，則上官儀之篇爲最早矣。昔昔鹽調在薛道衡辭屬隋，自不能用；元稹詩「華奴歌淅淅」旣注曰：「歌者華奴，善歌淅淅鹽。」則唐代顯尙有聲；求其唐辭，除王維詩乃借辭外，以趙嘏之叶爲最著矣。（借辭是何時所借，難考，或在趙嘏後。）亦有祇具樂曲名，迄唐、五代，均未見有歌辭者，其無從列爲聲詩，更無待言。如王驥德曲律一：「入唐而以絕句爲曲，如清平、鬱輪、涼州、水調之類。」所謂鬱輪，殆指集異記載王維奏琵琶新曲之鬱輪袍言，但樂曲名而已，從未見有鬱輪袍辭或譜，豈明時猶得見，後來始佚歟？（清謝元淮塡詞淺說用曲律，仍謂「唐人清平調、鬱輪袍、涼州、水調之類，皆以絕句被笙簧」，請問謝氏：安知鬱輪袍辭是絕句歟？）

上目注「丁」字者，指其辭曾載在郭茂倩樂府詩集「近代曲辭」之四卷中。此外見於尊前、花間二集者，當亦可認爲專門著錄。（如玉樓春是。）郭集「近代曲辭」四卷對於唐聲詩堪稱最豐富之結集，前人無出其右者。全唐詩開始數卷之樂府，錄郭氏「近代曲辭」，一首不遺。郭氏於此雖亦有顯明錯誤，

如所列李白之宮中行樂詞五律十首，性質同王建之百首宮詞，鳴沙石室佚書載三首，題「宮中三章」。本事詩於白此作，謂「得逸才詞人吟詠之，知其薄聲律，謂非所長，命爲『宮中行樂』，五言律詩十首。」其非歌唱之辭明甚。至曾誤收王建、白居易、張祜三人並非歌辭之作，共十六首，說已見前章。但其書之時代較早，依據較確，所錄各詩之調名多與敎坊記吻合，首先覺其信而有徵。考訂聲詩時，倘遇疑似之間不能決者，不妨驗諸郭集此四卷曾否著錄。如上舉昔昔鹽乃隋調，入唐，已改爲舞曲，借王維詩一首及趙嘏作二十首，郭集既皆收入「近代曲辭」，卽不妨依據爲歌辭，雖不中，應不遠。除「近代曲辭」外，郭集所有如「清商曲辭」、「舞曲歌辭」、「雜曲歌辭」、「雜歌謠辭」諸類中，並有唐之聲詩存在。詳本編後附「札記」。而「清商曲辭」所載之烏夜啼，五言四句。「舞曲歌辭」所載之白紵辭，七言四句。因皆爲唐人近體之作，然後敎坊記及通典之二曲名始有所寄託，能於表現；不然，此二曲之爲唐代歌曲，向係空名，今後將永爲空名耳。郭氏之功，誠不可沒！按此二調之唐辭，乃聶夷中及崔國輔作。在唐詩總集中，容有先郭集而載之者，但指爲舞曲歌辭，與敎坊記、通典之說相應，實始於郭集。胡適在詞的起原中，欲證李白無憶秦娥、菩薩蠻、淸平樂諸調，乃妄謂樂府詩集遍載李白樂府歌辭，並收中唐諸長短句詞，而獨不收憶秦娥諸調，乃一有力證據云云，實不思之甚。若就此說推之，不啻承認隋、唐曲辭止於郭集所載之八十六調而已。如上目中多出之六十餘調，豈皆非隋、唐曲調耶？當知其必不然。郭集載溫庭筠辭調甚少，「而獨不收」者則甚多，豈此甚多者皆僞作，亦可用郭集爲「有力證據」耶？其謬可知。凡曲是否唐調，當逐一判別，多方參考，不可拘於一二種現象。本編之重視郭集，並未憑藉主觀，超越限度，與胡適之

重視郭集者異。附明一點：「唐調」一名必避廢！唐有曲子，如全宋詞之「詞」。「宋賴唐頭」，唐人不受！

五、音調

音調卽宮調。因曲調有一部分屬宮聲，倘稱「宮調」，將與類名相混，故改稱「音調」。唐代燕樂所用音調，斷以段安節樂府雜錄曾列之二十八調爲準；聲詩音調範圍亦要不外此。唐詩有調名者，若又經舊籍著明其音調如何，其確曾結合聲樂，爲聲詩，自可以決。倘所舉音調原屬齊、梁樂府詩中同名之舊曲，當再察其入唐以後，是否尙有歌唱之記載。如七言四句之甘州歌與氏州第一，除從曲名上知其爲甘州大曲、氏州大曲之摘遍，由是必爲聲詩外，樂府衍義（歷代詩餘一一一詞話內引。）明其皆屬商調，乃更可信爲聲詩無疑。又如五言四句之堂堂，樂苑謂爲角調，當指陳曲堂堂言，難以遽信唐之堂堂亦曾歌唱；此事必據羯鼓錄之曾列其調入太簇商，然後可決。故唐詩凡有音調之著錄者，當爲構成聲詩之有力條件，特仍須配合其他條件以用之，效始著耳。上列格調目中，注「戊」者僅五十餘曲，若多數聲詩之音調如何，尙待查考，非無音調之屬也。

詩話總龜前集一四謂「上巳日會西池，……秦少游云：『簾幙千家錦繡垂。』（王）仲至笑曰：『此語又待入小石調也。』」意謂「簾幙」云云，綺麗太過，乃淺斟低唱情景，若入聲樂，近小石調。此說雖出宋

人之虛擬，但於本文論聲詩音調，正可借以見義。總龜後集一〇引黃常明碧溪詩話語，謂如杜甫、韓愈詩，「誰謂不可入黃鍾宮耶？」若就此以認眞體會音調，自更嫌抽象，特亦可借知唐詩聲情與辭情之間，息息相關，事固不虛。黃氏語因何種影響而發，大可玩味。此段資料在宋魏慶之詩人玉屑十「調勝」條內，較詳。周德清中原音韻謂小石調「旖旎嫵媚」，黃鍾宮「富貴纏綿」。

音調之外，有著明聲類者：曰「吳聲」，如三閣辭、玉樹後庭花等，已詳前章。曰「巴曲」，如竹枝、春江曲等。曰「楚歌」，如吳楚歌等。曰「西河調」，如太平樂、長命女、突厥三臺等。……亦足爲聲樂之證，其作用與音調同。上目內觀此吳聲、巴曲等爲有聲樂之記載，注「辛」，而不注「戊」，以免混淆。

六、和聲

和聲辭與疊句，同爲聲詩內因結合聲樂而附加之辭，已如上言，正是「聲依永，律和聲」之謂。前如漢安世房中歌辭：「七始華始，肅倡和聲，」唐顏師古注：「言歌者敬而倡諧和之聲」；後如唐平列兩階舞干羽賦云：「然後叶順氣，繼和聲」；姚合詩云：「夕郎夜直吟仙掖，天樂和聲下禁樓」。唐曲之和聲，應循此諸說以求。無論在聲在辭，和聲之始，均不專爲此唱彼和或後人所謂「羣相隨和」而設。若凡屬和聲部分，均劃歸他人之和唱，則和聲將專爲集隊合唱而設矣，事實殊不如此。顏師古謂「諸

和」，平列謂「順氣」，均不云「倡和」；姚詩內「和」字必用平聲。宋人論和聲者，有沈括說，見第四章〔甲〕。頗爲世人所重，但首先讀「和」爲去聲，如「倡和」之「和」，已誤，導致後人陷入歧途！

聲詩有和聲，凡借文字以表現，附見於歌辭中者，則可考，特名之曰「和聲辭」。倘臨歌甫發，附見於音譜，在歌辭中無所表現者，今日音譜既多亡佚，則難考。詩中凡有和聲可考見者，其全辭當然爲歌辭，其詩亦當然爲聲詩。上目內注「己」者，僅十四調。齊白紵有和聲辭曰「行白紵」，唐白紵辭可能亦有和聲。囉嗊曲或亦有和聲，因范攄雲溪友議述此曲，謂「皆可和者」。更如王灼說，漁父引、小秦王並有和聲。佛讚和聲辭極泛濫！聲詩集選登之十種緣、送師讚、相觀讚等，均有和聲。合此種種，亦不過二十調左右。其中紇那曲、欸乃曲有和聲之表現，即在調名之「紇那」、「欸乃」二字；其他百餘調，並此類痕迹亦難尋考，當無從假設其必有何種和聲。凡此正在所謂「多數待查」之要求下繼續處理，不能如近人臆說之強調和聲者，謂凡唐人歌詩皆賴有和聲維持，意在貶低歌詩藝術，爲簡單機械，遠不如歌詞美聽，豈不太過！詳四章〔甲〕和聲說。周貽白中國戲劇史曰：「詩固爲詞的不祧之祖，逕一番蛻變，對於歌唱雖具相當便利，不必儘哼着那些『賀賀賀』、『和和和』的虛聲。……」此說亦嫌太過，歌詩何嘗每首皆哼着「賀賀賀」等虛聲？

詞譜於竹枝等凡有和聲者定爲詞體，雖屬齊言，而非長短句，不顧也。甚是。宋人樂府解題論採蓮子，謂凡無和聲之採蓮，必非「詞體」，則又失之不及。詳末章平議。因調之未見有和聲者，固無從

憑空臆想其有；若謂之既見有和聲者，亦不必因異辭之偶闕，遽作根本懷疑。須知異辭之不見和聲，並非獨無也，往往被主文之選家略而不載，有俟臨歌時加入耳。詳四章「甲」和聲說。此一認識實不可少，否則誤會又多。

唐聲詩之和聲，繼承漢、魏、齊、梁樂府之和聲而來，與所謂「送聲」者，僅有一點相同——皆樂曲主聲以外之附聲也。漢鐃歌朱鷺之「路訾邪」、有所思之「妃呼豨」、臨高臺之「收中吾」等，及別作連續之聲曰「賀賀賀」、「何何何」者，均和聲。吳穎芳吹豳錄三七謂翁離之末句「擁離趾中」亦和聲。劉宋鼓吹鐃歌內之「幾令吾」、「微令吾」等，分量太多。鞞舞古辭聖人制禮樂篇內之「武邪」、「同耶」等，多至無從分辨，應皆非和聲，或爲主聲之一種譜字。此等和聲，直借文字爲符號，以記錄其聲而已。其形固可見，送聲亦須借文字表現。如齊楊叛兒曲之送聲云：「叛兒敎儂不復相思」，見古今樂錄。其義則不可訓詁。既不可訓詁，了無意義，其來源如何，遂無從觸發。後世吳歌中採蓮之和聲曰「火孩」。吳業湖詩：「火孩唱到穿雲處，千葉紅蓮一串開。」馬稚青竹枝詞研究云：「『火孩』爲用，止於和聲，不如『竹枝』、『女兒』稍有取意。」

入唐聲詩後，和聲發展之情形乃大異，於不可訓詁之和聲外，尤多有聲義兼備者。卽雖原無訓詁之聲，其來源如何，亦每露端倪，可以鉤稽，正有待於有志者留意之耳。因此，唐聲詩之和聲，大別如次表——

類別	特點	性質	位置	舉例	備注
甲種	純粹紀聲，不可訓詁。	徒歌之詩所有，較粗。	辭尾	紇那曲	和聲即嵌在辭中。
			辭首	得体歌	
乙種	聲、義兼備，且叶韻。	合樂舞之詩所有，較細。	辭尾	破陣樂、天長地久詞	最普通。
			辭間兼辭尾	竹枝、採蓮子	傳調甚少。

和聲最初發生，大概在聲詩尚屬徒歌、未曾合樂之時，乃早期之歌詩形式，猶與「謠」接近。如得体歌、欸乃曲，其初均爲勞歌，其和聲由勞動用力之口音而來，故亦稱「號頭」。自後歌詩入樂，而舞，而演，和聲方式亦帶入樂、舞或戲劇之中，一面發展，一面變化；由徒歌而樂曲，而舞曲，而戲曲；由自歌自和而此唱彼和，而一唱衆和；由有聲無義而聲、義兼備；由泛抒情感而即景即事；皇甫松採蓮子：「船動湖光灩灩秋，貪看年少信船流」，和聲辭即曰「舉棹」「年少」，甚現實。由不叶韻而叶韻；齊、梁樂府之和聲已各叶韻。聲詩和聲辭叶韻者，除楊柳枝外，尚有天長地久詞，和聲辭末字隨主辭之韻異而異，詳下編格調。由與主辭不必融貫而進步爲與主辭完全融貫，達到和聲辭發展之最高階段。由此再進，便成爲長短句調，詳下章五節，論添聲楊柳枝。

悉曇頌乃佛曲，有譯自梵文之歌辭，其和聲辭屬甲類，在每首中，分占頭、腹、尾三部位，方式複

雜。踏謠娘乃唐代盛行之戲曲也。其和聲辭曰：「踏謠，和來！踏謠苦，和來！」「和來」二字屬甲種，無意義。餘二三字又屬乙種，有意義，乃唐代樂曲和聲中性質較複雜者，可名曰「綜合和聲」。後世劇曲有高腔或幫腔，實昉於此。雖因悉曇頌辭不盡爲齊言，踏謠娘主辭不傳，是否齊言不明，故二調皆不入聲詩，亦不在上表範圍之內，但求於唐聲詩之和聲多所體驗，不妨參考及之。敦煌曲十二月情辭兩套，間存和聲曰「也也也也」，乃紀錄啼泣之聲也，殊難得。相觀讚咸歎白蓮花之開謝榮枯，用和聲辭曰「希現」、「彩憐」，刻劃物情，極爲幽邃，思想惡劣，而藝術妖冶，讀者須防受其感染。唐代作家對於和聲之重視與努力，於此可見。

甲種和聲，在聲詩內就現有資料言，僅紇那曲之「紇那」、欸乃曲之「欸乃」、得体歌之「得体紇那也、紇𧁒得体那」四條而已。「紇那」、「紇𧁒」、「欸乃」均爲行舟用力之聲。詩話總龜前一八云：「川、陜呼梢工篙手爲『三長老』。杜詩云：『長年三老歌聲裏，白馬灘前白浪中。』」「欸乃」、「得体」，正是此歌聲。宋長白柳亭詩話四：「劉言史瀟湘詩：『閒歌曖迺深峽裏』，蓋舟子口號以節衆也。」上列七言四句中有阿那曲，所謂「阿那」，猶「婀娜」，乃舞容。但劉宋時烏夜啼辭「長檣鐵鹿子，布帆阿那起」，此「阿那」乃舟子扯帆時之號頭，又屬和聲。得体歌與民歌得寶子之聲同，惟辭異。「得寶」指天寶中陜州發現寶符。「得」字有意義，屬於乙種；而「体」指「体夫」，謂堅壯有力之勞動者，原亦非聲。故「得体紇那也」、「紇𧁒得体那」兩條，殆類似踏謠娘之和聲辭，由甲、乙兩種綜合而成，未若古

樂府之和聲「路訾邪」、「羊吾伊」、「伊那何」等，全然不可訓詁也。

後人對於漢、唐間樂曲之和聲，誤解甚多。雖不悉關唐聲詩，但為減免對於唐聲詩中和聲之誤解，亦不得不於此附帶及之。

第一：和聲以聲為主。「和聲」之「和」，既非「倡和」之「和」，即不以他人相和為限，已見上文。漢樂府之相和歌辭，乃因其聲樂中絲與竹更相和而得名，並非限其歌者必有兩方面彼此相和而歌。試問如上文所舉十二月之和聲「也也也也」，既表啼泣之聲，除由歌者緣情自發外，他人如何相和而泣？

第二：和聲原本在曲調之內，並不在曲調以外。雖非曲調之主聲，卻非外加之虛、泛。如在大樂或大曲之組織中，正曲之前有豔，或曰和，或曰引子。此「和」，乃謂衆器發聲，先使諧和，然後便於奏正曲，卻非指曲中和聲。王運熙六朝樂府與民歌內將和聲與送聲並論，名之曰「和、送聲」，並云：「送聲與大曲的趨、亂，確很相像，而和聲與豔辭，就可說毫無共同之處了。」對於和聲，顯有誤解。古今樂錄云：「諸曲調皆有辭有聲，而大曲又有豔，有趨、有亂。辭者，其歌詩也；聲者，若『羊吾夷』、『伊那何』之類也。豔在曲之前，趨與亂在曲之後；亦猶吳聲、西曲，前有和，後有送也。」此於曲調內之和聲，不同於正曲前之豔、和，彼此各是一事，解說分明，不應誤會。楊慎詩話謂「豔在曲之前，與吳聲之和，若今之引子；趨與亂在曲之後，與吳聲之送，若今之尾聲。」說亦簡要。方以智通雅二九：「吳音之和，

正如今曲前先作和合之譜。如彈絃作馬道人，使三絃、提琴合拍，然後度曲。……」此種「和合」之「和」，當亦不能誤認爲「和聲」之「和」。唐人有所謂「合韻」者，疑卽指此。參看四章「唐人之說」（十四）。

第三：和聲自有其聲，並非就主聲之尾而延長之。楊愼詩話謂「『羊吾夷』、『伊那何』皆亂之餘音嫋嫋，有聲無字。」如此，限和聲於亂或尾，不確。若甲種無訓詁之和聲猶可，若乙種和聲之有辭有義者，無異爲辭中一句，豈僅由主聲延長卽能表達歟？

第四：和聲非疊句之聲，彼此畢竟兩事。疊句乃就原辭中之字句加以重複，乙種和聲辭乃原辭以外所另加者。此曰「另加」，僅對原辭而言。自宋王灼、蔡居厚等起，論者每混唐樂中之和聲辭與疊句爲一事或一類。此項淆雜對體認唐聲詩之眞象言，實一種障礙，宜破。詳四章歌唱、論疊句唱法及（甲）和聲說。

第五：和聲之辭雖短，卻非長短句詞調內之短語所可混同。主張詞體由詩體嬗變者，每遇詞調中齊言之句較多，輒指其餘短語爲和聲，而指齊言之句爲詩體，殊未合。因所指齊言之句，大抵原不成詩，則所指之短語並非詩之和聲，有不待言。如王建之調笑令，若專讀其六言四句，拗澀不成詩，而所餘「團扇團扇」、「絃管絃管」，當然亦難認爲和聲。參考七章十節，討論靑木正兒說。歌辭之有和聲者，無論齊、雜言，倘抽去其和聲之辭，必仍無傷於文理；否則凡礙於文理不能抽去者，便非和聲。——此乃一最簡之判別法。又和聲辭皆短語，更無作數句者。如六朝樂府烏夜啼，本辭之外，另有長達三句十三字之附語，疑是送

聲之辭，非和聲辭。

第六：和聲非襯字之聲，此二者更風馬牛不相及。上文引吳喬詩話，謂唐詩皆五、七言整句，「須有襯字乃可歌」，卽其例。和聲旣有於某一首辭，則同調之辭，必皆可有，且皆可在同一地位。若襯字之有無多寡，向來因辭而異，何從混指其聲爲和聲歟？惟若敦煌曲楊柳枝，於原本和聲辭上又加襯字，已變成長短句者，當不在此論列。見下章第五「字句」節。此曰「襯字」與「和聲」，皆指俗樂而言。前人又有論雅樂而借俗樂爲喻者，將襯字、和聲混爲一談，徒亂人意，不可不辨。清徐養源律呂臆說內之「歌詩說」，先曰：「凡歌詩必有襯字，襯字所以永言者也」；繼引相和諸辭有聲，如「羊吾夷」、「伊那何」，復曰：「周語之用語助，猶漢詩之有聲，皆所謂『襯字』。」按「襯字」乃近代詞曲中之方法與術語，徐氏竟用以指周、漢之詩，宜乎難合。

第七：原辭並非歌辭，而尾句有似歌辭之和聲辭者，不必附會爲和聲辭。吳穎芳吹豳錄四五：「卽宋玉之高唐賦尾，直云『延年益壽千萬歲』，亦和聲也。」按高唐賦難云歌辭，何來和聲？豈非附會？但沈知白中國音樂詩歌與和聲文內，舉莊子大宗師所見：「嗟來桑戶乎！嗟來桑戶乎！而已反其眞，而我猶爲人，猗！」指末字爲和聲辭，正因本辭確係歌辭，故所指甚切，卻非附會。

去此七蔽，唐聲詩中和聲之眞象如何，庶幾可明。眞象旣明，然後指和聲爲構成聲詩之條件，其作用始益彰。宋人以採蓮子、竹枝詞之和聲爲「俳調」，以作者辭內留有此項「俳調」，爲其「擅場」之技，如末章平議所陳，亦發於和

聲之一種誤會。

七、疊句

疊句者，在唐聲詩中與和聲辭同爲適應聲樂歌唱之事也。若與和聲辭混爲一談，固非；若指爲文字之事，與聲音無關，益非。清沈雄古今詞話「詞品」上：「兩句一樣爲疊句；一促拍，一曼聲。瀟湘神、法駕導引一氣流注者，促拍也。東坡引：『雄心消一半，雄心消一半』，不爲申明上意，而兩意全該者，曼聲也，——體如是也。若呂居仁之『恨君不似江樓月，南北東西，南北東西，只有相隨無別離』，是承上接下，偶然戲爲之耳。」沈氏就前三調分別促拍與曼聲如此，實臆說。此皆文字之事，與聲何關？賭棋山莊詞話續集謂詞有疊句法，乃本於詩「之子歸，不我過，不我過」等，「必疊一句，其意方顯；若無意強疊，則亦無貴乎疊。」已完全就文義方面立說，亦非所語於唐聲詩中之疊句也。詞譜二謂古樂府「賤妾與君共餔糜，共餔糜」，是「疊句和聲」之先例，則此項「共餔糜」之疊句，究竟因聲而有歟？抑因義而有歟？仍須首先查明。徐養源律呂臆說內有「歌詩說」，指樂記所述古清廟之瑟「一唱而三歎」曰：「歌法有詠有歎。詠者，襯字也；歎者，疊句也。」徐氏謂周詩已用「襯字」，固覺渺茫，即指「歎」爲疊句，並未詳其所本，殆亦想當然耳。近代詞家完全主文者，但就形式取義，指疊句爲「重文」

而已，輕輕放過，未曾了事。如朱彝尊說，見下編格調拋毬樂。

唐近體詩凡有疊句者，必然是聲詩。普通近體詩之形式，無從有此種疊句。合樂之近體詩，凡原有疊句者，每與和聲辭同其命運，被傳寫者刪除。如拋毬樂調，樂、舞兼備，乃唐曲子中之特著者；其原有疊句，在劉禹錫諸人作品內，已均無迹可尋；賴有皇甫松作，尚得見其本來面目。——此種疊句，乃適應歌譜，早已設於辭中之疊句也。又如渭城曲，本送別之徒詩，作者初不爲後來歌唱之需要而設疊句；其產生所謂「陽關三疊」，乃後來借詩入樂者之所爲耳。從知載明此詩所有疊句之責，原不在詩集，而當在著錄格調之譜式。即前節論和聲所謂「附見於音譜」與「附見於和聲」之分。今此等原始譜錄既不傳，「三疊」之具體方法如何，遂滋揣測。——此又惟在歌譜中始能認明之疊句也。更若何滿子調，相傳有「一曲四詞歌八疊」之說。詳四章論歌唱。滿子爲善歌之人，辭又專爲歌唱而作，當與王維之有渭城曲不同；其句如何疊法，亦因譜亡，今不能詳；但幸有此一說之流傳，在辨別聲詩上，又是一條有力之證明，良足貴也！

疊句情形須與歌唱配合說明，故另詳下文第四章內，茲僅引其端緒而已。

八、歌舞紀載

漢、魏樂府多五言，其平仄又顯與唐之近體有別，唐人所擬之漢、魏樂府辭，必非聲詩，人皆辨之。至齊、梁樂府與唐人之擬作，既七言居多，平仄又與聲詩之爲近體者相類，乃頗易混淆。茲於齊、梁諸調，凡具有唐代繼續歌唱之確據者則錄，否則不錄。如長相思，本齊、梁樂府也；唐辭雖有張繼、令狐楚諸擬作，但謂其當時仍然歌唱，迄今尚未得有明證，乃暫不錄。如白紵辭，始亦齊、梁舞曲，至唐，不僅有崔國輔諸人之辭，在通典及舊唐書中，且謂「中原傳唱白紵，惟辭旨與隋曲全殊」云云。李白遊洞庭詩，亦謂「醉客滿船歌白紵，不知霜露入秋衣」，皆當時歌唱之的證也，乃收之。董逢元唐詞紀列長相思詩體三首，未能明其何以爲唐樂府詞。至董氏所編詞原（明其僅爲詞之原，尚非詞之本體。）悉收古樂府體，而柘枝詞、破陣樂、塞姑等，亦列其中。柘枝詞所收原爲長短句，與此處無關，不論。破陣樂則收張說之六言八句；塞姑仍爲無名氏之六言四句，固皆聲詩也。若按董氏宗旨，應編入唐詞紀，今反入詞原，殊不可解。又如何希堯詩卷中，曾將一枝花與採蓮曲、柳枝詞三名並列，顯然皆爲調名；同時一枝花又已爲唐代話本之名目，話中可能帶唱，彼此或亦有關；惟凡此均尚不能視爲其辭之歌唱紀載，故一枝花仍暫入「待訂資料」。參看十章一枝花條。

反之，若從可靠之歌唱紀載中求其唱辭，如有發現，當爲可靠之聲詩無疑。如劉採春唱囉嗊曲，

據雲溪友議，有百二十首之多；據元稹詩，「還詞能唱望夫歌」，乃還自當代才子之作，而合於囉嗊之聲者，使此說果確，今後在唐詩中，倘發現有注明「唱入囉嗊曲」、或題作「望夫歌」者，其為聲詩，將無待言。又如扶南曲，一則歌舞紀載非常充實，所謂「扶南樂」，隋代已入九部樂；再則天寶中扶南樂、舞曾重行自河西來，詳下編格調該曲。事既皆屬隋、唐，正當樂府詩集之所謂「近代」也，其曲自應編入「近代曲辭」。王維所有之扶南曲五首，概為五言小律，又非詠扶南本意，其為聲詩，尚何可疑？乃樂府詩集反列之入「新樂府」辭，又泛稱曰「未嘗被於聲」，並不詳其立說依據，顯未足信。一般歌舞紀載，詳見下文十一章「紀事」。

至於專門舞蹈之記載，教坊記、羯鼓錄、樂府雜錄等書均有，惜皆不詳。所記可能以大曲為多。但因大曲較長，歌舞繁重，往往摘遍而歌，即成為聲詩；舞隨歌遍，亦存其精粹，乃成為聲詩之舞矣。如胡渭州、涼州曲、太平樂、回波樂等，殆無不然。在燕樂之雜曲中，當然無「歌而無辭」者，亦鮮「舞而不歌」者，但在大曲或大樂則不然。今欲借有舞容一層，以肯定其為聲詩，須力求其確屬於雜曲之舞，而有別於大曲之舞者，於事方合。間或向同名之大曲借其舞說，以示隅反與類推，尚無不可；若一概剽取同名大曲之舞以歸之雜曲，則於體制有虧，反不足徵信。且鑑別聲詩，而驗之於舞，在需要上並不迫切；因實際凡有舞容之聲詩，於前此之八項條件中，必早已有所具備，亦即早已有所決

定，毋俟專用此最後一條，方能致效，故於此亦不必強求也。

七言四句之春陽曲，雖向來託諸怪異，毋乃不經。但鄭還古之博異記、段成式之酉陽雜俎、孫頠之幻異記等書悉載之。入宋以後，筆記小說猶紛紛傳述，且皆詳其歌舞，而舞尤着重，其辭又多異文，其基礎必爲當時流行民間之一種舞曲，不應擯棄。文人狡獪，託爲怪異，以聳聽聞，本唐代之風氣，其實皆人之所爲也，於「怪」無干。故此曲在下編格調內以作者「失名」之辭列之。同樣才鬼記及靈怪錄載字字雙曲，亦七言四句，明人有品題之者，有和作者，清人已列入譜式。詳十章「待訂資料」。惟紀其事者，祇謂賦詩聯句而已，曾無一字及於歌舞，對聲詩之條件說，實有未充，故暫入「待訂資料」以有待。性質不同，區處有別，對具體事物，作具體分析，理所當然，非故與前人立異耳。

九、其他條件

上目中注「癸」字者，爲數不多。按其內容，有（一）多辭同調，（二）調、辭異義，（三）間接證明，（四）綜合判斷——

「多辭同調」者，指同一調名，唐辭不止一首，又皆形式指字句、平仄等。相同也。此即後世詞家所謂「倚聲」，所謂「填詞」，在齊言歌辭內同樣存在，特爲人所不習慣耳。鄭振鐸詞的啓源與劉大杰中國文學發展

史內，因回波樂多辭同調，遂認作詞調，非詩調，意正在此。惜尙不明其事乃詩與歌特所兼有，無分彼此。參看本編弁言。蓋諸辭必先有相同之聲以規範之，其形式始趨於一致。雖無其他條件可憑，即此已足證明是聲詩，較之單辭繫調，無可比勘者，爲有故矣。例如五言四句之思君恩，僅全唐詩所載，已有王涯、張仲素、令狐楚諸作，且皆叶二平韻，首二句皆對，調名又可能與感皇恩、戀皇恩等同爲一類，是於基本條件已可云備，今又另有「多辭同調」之情形爲增加條件，其爲聲詩更無疑。惟以一調而多辭者，不可勝計，固不止回波樂，亦不止思君恩。如八拍蠻二首、木蘭花八首等。但上目內因此而注「癸」字之調並不多，其故安在？曰：正爲諸調所備之聲詩條件已甚充實，用不到此，故不悉注耳。

「調、辭異義」者，指辭之內容與調名本意無關，恰與唐代曲辭詠調名本意之常態相反，足證其在辭前所標之三四字並非詩題，乃曲調名耳。元稹樂府古題序曰：「雖用古題，全無古義者，若出門行不言離別，將進酒特書列女之類」，乃「調、辭異義」較早之說。上文引詞律論緣回紇曰：「題名與曲意不合，正是詞體」，乃說之較後者。曰「詞體」，指合樂之辭，即歌辭。故凡近體詩之前，有簡單數字介乎題目與調名之間者，設果與詩旨不符，即可信其爲曲調名，而非題目，其辭則必爲聲詩。上文舉例已多，茲再舉七言四句之江南春。此調在劉禹錫、杜牧、張潮諸作，皆叶三平韻，在王建、白居易諸作，皆叶二仄韻，各句平仄悉同；其中王建之辭，內容與「江南春」三字之意完全無涉，可知江南春爲曲

調名，而諸作皆聲詩也。

「間接證明」者，指同一調名之辭，而體製長短各異，但其中之一，已確切證明爲聲詩無疑，其他諸體倘無可以否定之情形存在，則亦當相從而爲聲詩。例如七言八句之舞馬辭，卽因六言四句之舞馬辭而間接確定爲聲詩者；七言十句之樂世辭，卽因七言四句之樂世辭而間接確定爲聲詩者。事實明顯，毋俟解釋。本編附、「編後札記」說明纏頭花前辭之展轉相附，亦此一類。又如五更轉，雖人人信其必爲歌辭，無俟證明，但總應就十項構成條件中得其所歸，則亦惟有屬之此一類。蓋唐代之五更轉，不比陳、隋之五更轉，有音調「戊」之記載；樂府詩集又祇收陳辭，未收唐辭，故各項條件均無可比附。唐齊言體之五更轉，祇可因唐雜言體者爲歌辭，而證明其亦爲歌辭；至於唐雜言體之五更轉，又祇可因前此之陳、隋五更轉及後此之明、清及近代之五更轉皆爲歌辭，而證明其亦必爲歌辭。故此調構成聲詩之條件惟有一「癸」字可注。五更轉之「轉」同「囀」，唱也，已略可證明其爲歌辭，詳敦煌曲初探。

「綜合判斷」者，指有一類辭，於上列若干條件皆略備，但皆不健全，難於肯定，惟就多方面綜合以觀，則不容抹殺，可以信其爲聲詩。例如六言十句之壽山曲，僅有馮延巳辭一首，見花草粹編，王鵬運已輯入陽春集補遺。唐音癸籤一三亦謂此曲見馮延巳陽春集。粹編之書，既非尊前、花間或樂府詩集等比，今於此調卽不合注「丁」；壽山曲調名向無著錄，亦不合注「丙」。然既爲六言近體，已含有爲歌

辭之成分，詳下節。一也；全首十句，非四句，亦非八句，頗有歌辭之傾向，二也；詳下章形式。內容復爲「頌聖」之作，且出諸馮氏彙翎音律之文人手，三也；驗之當時宮庭風尚，齊言歌辭又正盛行，四也；若以此辭與馮氏另作舞春風、玉樓春等比較，則所具聲詩之色彩與情調，彼此益爲相近，五也；——合此種種，可知其辭必不至爲啞辭。再查此辭之屬於馮氏，截至今日尚無其他資料能予否定，是又可以增加綜合判斷之因素者。鄭賓于中國文學流變史指壽山曲爲詞調，而合於谷永、孔融之六言古詩者。

十、六言

六言詩對於聲詩之構成，頗具特點，有足述者。唐詩在六朝之後，創立近體詩，一般以五、七言兩體爲限，六言本不在近體詩之範圍內。萬首唐人絕句一〇卷所載全數六言才四十八首而已。內有十八首，已確定爲聲詩。此書宋洪邁輯九千餘首；明萬曆間趙宧光、黃習遠增修，始有萬首。絕詩如此，律詩可知。尤其初唐，據許敬宗上恩光曲歌辭啓，游仙窟所見之「著辭」，六言多已用作歌辭，惜失傳。六言本身，雖亦齊言，但在歌辭中，不啻已離開一般齊言地位，而處於五、七言與長短句二者之間，成一過渡體，直至近世，如詞律、詞譜中依然認爲如此。燕樂更制之初，長短句歌辭尚未大興以前，五、七言之歌辭甚至不及六言歌辭數多。六言歌辭尤大用於豔曲及酒筵著辭兩面。因在士大夫傳統之假面具下，每指

豔曲浮薄，易遭物議，乃避之，作者雖有其辭，多不敢自承，或託之無名氏，或歸樂工、歌伎所有，或謂民間里巷所傳，其辭遂不登文人詩卷，主編選集或總集者，因亦無從採錄。如宋釋文瑩玉壺清話論此類六言之唐詩曰：「浮脆輕豔，皆鉛華歌舞；媚一時樽俎爾。」宋長白柳亭詩話三論張說破陣樂、六言八句李景伯回波詞六言四句諸篇曰：「似優俳口角，不入風騷。」既然不入風、騷，當不足以正位詞林，爲奕千載，於是隨作隨歌，隨歌隨棄，不復顧惜。其傳辭較五、七言之量所以特少者，此必一要因也。吾人誠不能謂六言唐詩凡今之所傳者，皆爲聲詩，但可信六言唐詩凡今之所以不傳者，每每因屬豔曲歌辭之故，大可惜！清紀昀評點蘇軾詩卷二〇，謂「六言最難工，工亦非正體。」趙翼陔餘叢考卷二三，謂六言「本非天地自然之音節，故雖工而終不入大方之家耳。」必謂「正體」或「天地自然之音節」乃專屬於五、七言而已，不復旁落他體，誠有何憑？直贅開疣見耳。至所以不入封建時代「大方之家」者，因傳辭內容違反封建禮教故，與其形式之爲六言何關？參看本編後附「札記」四、論六言。

以言曲調，晉人歌辭中先已泛用六言。如以陸機之飲酒樂等與初唐之回波樂等相較，其格調實絲毫無別。北齊陽俊之所賣伴侶辭作六言，料亦似此之四句耳。慧皎高僧傳一五敍歷代梵唄，謂晉僧曇籥曾造六言，有「大慈哀愍一契，於今時有作者。」說明梁代猶時作六言唄辭。北周王褒有高句驪曲，陳陸瓊有還臺樂，皆六言六句。崇文總目四載唐李燕穆護子詞六言四句，李乃太宗時人。鄭賓于說。

許敬宗既曾謂當時已習於六言傾盃入豔曲，雖未見曲調名目，料不外傾盃、三臺、回波之類。——凡此皆初唐情形，略舉如此；以後之六言曲調，已列如上表，毋俟複述。顧唐詩中以六言爲歌辭之事，實際雖尤盛於五、七言，而在後人之觀感中，視唐人之歌六言，反不若歌五、七言絕顯著。且如竹枝、楊柳枝、浪淘沙等，同爲七言四句，一般人皆已承認其各自爲調；至謫仙怨、破陣樂等同爲六言八句，少數人竟有絕對否認其各自爲調者，以爲文字之句法既同，尚何曲調之可異云云，實主觀逞臆之至！見胡適詞的起原，詳下章論形式。王國維跋韓偓香奩集，對於六言八句亦但知有謫仙怨，而不知有破陣樂，遂強派韓辭三首爲謫仙怨。又但知六言有四句、八句與十句，而不知尚有六句者，致謂韓辭僅曰：「比三臺多二韻，比壽山曲少一韻」，卻不云比何滿子多一韻。另詳下編格調謫仙怨〔樂〕。更有人強斷回波樂之辭成爲長短句法者，亦不安於其爲六言之一種表示。詳下章論字句。近人對六言歌辭，既隔閡如此，如本編者欲不受影響，而獨得史實之眞象，誠不可以無定力矣。

近年日本小川環樹有文敕勒歌——突厥民歌之漢譯及其對中國詩歌之影響，亞洲學報一九六〇年一期。於末章論「北歌與唐代的抒情詩」，曾曰：「六言絕句的發展，甚至更與北歌有關。除回波樂外，尚有許多詩用六言絕句。有一首的時間，可上溯到北齊。按此首指突厥三臺，而其辭乃七絕，非六言，說誤，詳下編格調。這些似乎已形成了一致的形式。」按三臺得名之由在北齊，回波樂最早之歌辭傳在北魏，王褒作

高句麗之六言六句在北周，輪臺六言出西北，塞姑六言出北邊，——綜此種種，一部分六言聲詩與北歌有關，勢所必至矣。

五、七言歌辭之數量雖較大，但所有之外在包圍與內在混雜之五、七言徒詩，其爲量亦相應龐大；因之，今日欲予明辨，並不容易，祇有經過較多條件之考驗而都能通過者，便信之。六言聲詩則無此困難環境，其中是非因亦較易決定。舉凡唐人六言爲酒辭者，爲豔曲者，必聲詩無疑。即或文字俚俗簡率，不如王維、張繼諸篇之精整，亦必爲其辭主聲而不主文之故。宋葉某愛日齋叢鈔三謂宋人六言詩七十餘首，以倍於洪邁所得於唐詩者爲豪；且講求「流麗巧妙」與「使事對偶」，乃完全宋人主文之事，恰在唐六言聲詩情形之反面！論唐、宋之文藝方向，有已大異如此者。例如劉方平之擬娼樓節怨乃六言四句，形式、內容俱與王建江南三臺爲近，曲調當不能必其爲三臺，文字雖爲擬辭，仍可能爲聲詩。又如劉禹錫之酬令狐相公六言見寄，末云：「今日便令歌者，唱兄詩送一杯。」盧綸之送萬巨，首云：「把酒留君聽琴，難堪歲暮離心！」周賀之送李億東歸，末云：「灞上金樽未飲，讌歌已有餘聲。」皆六言八句，皆柳亭詩話指爲「優俳口角，不入風騷」者，而據其起句與結句，知爲筵前之歌辭無疑，何嘗是「優俳口角」？即便是「優俳口角」，庸何傷！此旨非持封建文藝觀者所知也。唐摭言載方干與李主簿改令互嘲，其辭均六言四句，但叶仄韻。詳十一章「紀事」一。其性質乃「歌著辭令」一類，應屬聲詩。一般六言歌辭叶仄韻者，如僧子蘭秋日思舊山等作，便難肯定爲

歌辭。又雖爲歌辭，而屬於雅樂範圍者，亦不入聲詩。如五代史樂志載漢宗廟樂舞辭，其顯祖室所奏之章慶舞辭，乃六言十六句，且合近體，但樂別不同，不錄。下文九章三節論「俗辭」，見所謂「六言居間」，不叶韻，有代說白之作用，可注意。明楊慎批選古詩九種內，有六言各體一卷，可參考。

總之：據以上七節所示，唐詩之合樂者，範圍甚寬，雖謂國秀集所載二百餘首全部皆聲詩，可也。詳首章，參考本編後附「凡例」。惟吾人眼前之業，乃對聲詩著錄作初步試探而已，基本精神固應如國秀集所示之寬，若實際工作仍在站穩脚根，避免歧途，總宜持之有故，寧闕毋濫。他日資料較多，眞象更著，再放寬尺度，擴充內容，不難也。茲既有前章所舉之七點範圍，又有此章所陳之十項條件，對每首唐、五代詩，是否曾聯合樂、歌、舞，似已足以鈎稽，不患欺隱。循此以前，更可得以下各章之助，而義理益彰，則衡量標準可不斷提高，固不厭其益臻嚴密也。

根據以上兩章，「何謂聲詩」既已得較充分之解答，進一步乃可直接探求聲詩之體與用，而有以下形式、歌唱、舞蹈三章。

第三章　形　式

形式屬於「體」。聲詩之形式，主要爲齊言，體在斯。論其「用」，實與雜言歌辭無別：一樣歌唱，一樣樂、舞。而自來文人對於聲詩之懷疑在此，偏見在此，邁步卽入歧途，挽回甚且不易，因之，不得不就「形式」一章內，先有斷制。聲詩形式之研究，向以爲無可深入，實則有障礙未除耳。

所謂形式，粗事分析，首在章解，次在片段，次在字句，次在叶韻，次在平仄。如首章所論：聲詩處於大曲之外，雖有聯章多首，而其聲不異，則多首之辭體，原則上亦不應有異。故聲詩除隻曲外，乃就同一曲調，反覆歌不同之辭，構成聯章，以暢抒心志而已。唐馮贄雲仙雜記云：「張旭醉後唱竹枝曲，反覆必至九回乃止」，劉禹錫紇那曲云：「踏曲興無窮，調同辭不同」是也，此例最著。在四章一節稱此爲「聲同辭異」。張歌「九回」，劉作沿民間體，亦九章，其中或有故，俟考。片段之分，應全憑聲樂，聲旣失傳，暗中摸索，分合遂難。字句之辨，首在區別襯字及種種附加辭，使於齊言本體無所損益。叶韻乃聲詩應守之原則，但對實際無韻之歌辭，仍須逐一深討，予以應得地位。平仄在聲詩，有緊切一面，用保所謂「近體」；又有游離一面，不礙於「聲同辭異」：尤須得辯證之理解。

目前所見百五十四調內，五言僅有四、六、八、十二、十六、二十句之分，六言僅有三、四、六、八、十句之分，七言僅有二、四、六、八、十二句之分，——長短形式，總不過十七種而已。又據下編格調所列各曲情形，句法不過五言之上二下三，六言之上二下四或上四下二，七言之上四下三，——四種而已。此外因加襯字故，句法有變更者，與原格無關。平仄不過近體之以平起，以仄起及少數之拗格，——三類而已。換言之：聲詩形式簡單之至，似無俟研討，更不必如長短句辭，須逐調編訂譜式。雖然，此表面現象耳，對於研討方法，倘能就事實全面，深入腠理，以窮究竟，則縱以百五十四調爲限，所獲已有大不然者，何況超此限度！既尚有種種偏見誤解橫亙其間，眞象勢多蒙昧，乃不得不就此先有所揭，然後對症下藥，庶不至於徒勞耳。

一、兩種誤解

文人對於聲詩形式之誤解，第一在以聲調屬辭，從雜言定調。對於合樂之歌辭，僅知其有「目之調」，卽字句所在之辭調，而忘其主要實爲「耳之調」，卽樂歌所在之聲調。聲調既不見於辭，辭之形式雖齊整，聲之表現不必與之機械對等，亦隨同齊整。元、明以來，方詩樂、詞樂相繼失傳於士大夫階層後，徒詩、徒詞或曰啞詩、啞詞。隨在充斥，皆未嘗有聲。「主文」之作日益沉酣泛濫，在文人生活

中，「主聲」之事自大減。環境如此，習染日深，於是文人對所謂「調」者，乃祇知在辭之長短句法、字之四聲陰陽之間而已。結果詩聲被黜，詞聲被僞，兩俱有失。清吳穎芳吹豳錄三七曰：「諸儒所論曲調，每每於詩辭上着意。夫辭者，句字也，非均音，非聲折，其去曲調遠甚！」正好針砭此事。顧「諸儒」云者，究何所指歟？茲於宋、元、明、清、近代各舉一人，以概其餘，非皆吳氏所及知。

宋程大昌演繁露六及十三曰：

> 唐曲在者，如柳枝、竹枝、欸乃，句皆七字，不知當時歌唱，用何爲調也。
>
> 柳枝、竹枝尙有存者，其語度與絕句無異，但於句末隨加「竹枝」或「柳枝」等語，遂即其語以名其歌。欸乃殆其例耶？

元吳萊論樂府主聲曰：

> 至於唐世，又以古體爲今體。宮中樂、何滿子特五言而四句耳，豈果論聲耶？

明王世貞藝苑卮言曰：

> 昔昔鹽、阿鵲鹽、阿濫堆、突厥鹽、疎勒鹽、阿那朋之類，詞名之所由起也。其名不類中國者，歌曲變態起自羌胡耳。然自昔昔鹽排律外，餘多七言絕，有其名而無其調。隋煬、李白，調始生矣。

清毛奇齡西河詞話三曰：

疏勒有「鹽曲」。……隋、唐備燕樂，有昔昔鹽、一去鹽諸名。而薛道衡以五字排句，易株離語詞，其調安在？即煬帝平林邑，獲扶南工人匏絃，以天竺樂轉寫其聲。今王維集中有扶南曲歌詞，未聞其語句中執爲天竺，執爲林邑也。

近人鄭振鐸詞的啓源曰：

五、七言詩是不能歌唱的。即歌唱，也要另配上了譜。詞，則其譜與辭是已具於一體的。每個詞都已有了譜。這些譜，或爲新創的，或爲歷來相傳的。詞的辭語則都不過依譜填之而已。

程氏之生平，在南宋初期，去晚唐不甚遠；其書中亦頗留心唐藝，如涼州、霓裳諸曲，初唐清商樂，盛唐舞馬、樂營諸制，均有論及。而對唐人之歌七絕用何調，獨感茫然，寧非異事！程氏既以爲唐曲之傳者，皆有名無實，復指調名由來，多從句末二字，而對此二字終認作「語」，毫無聲之觀念，足見執意殊堅。但其開端何以又稱「唐曲」？即使專指曲辭言，此「曲」字有調無調，將如何辨？吳氏斷定辭凡落齊言者，便無聲可論，即謂其不能有聲也。敢問當吳氏之世，士大夫間正流行金、元曲調，其中豈乏齊言類五、七言四句者乎？曾何以論聲？如白鶴子五言四句，石竹子七言四句，皆北曲。詳八章四節。由曲及詩，顧猶不足以隅反歟？王氏亦認七絕之調有名無實，必如望江南、菩薩蠻等，始實有調，說與程氏近；而明言調必自雜言生，則與鄭說相類；至從外國樂調說起，又與毛說同。毛氏詞話不僅憾昔昔鹽用五言

排律，始終齊言，無由見調，且覺從齊言之形式上，不能辨明聲之來源，如孰也疏勒，孰也扶南是，是直毛氏個人對曲辭之幻想，對齊言之偏見耳。夫辭非「均音」，非「聲折」，已見上文吹豳之說。王維等辭俱漢文，又不帶甲種和聲，何從表達其聲源出何國？菩薩蠻作「七七五五」，雜言矣，古今傳辭中安見其「蠻」？蕃女怨作「七四三三四七三」，雜言之至矣，五代傳辭中又安見其「蕃」？雜言並不能者，何從獨責齊言能之？鄭說逕以辭之句法長短爲「譜」，乃辭譜耳，非聲譜，何從判其能歌？乃進一步並否定五、七絕作齊言者，因無此辭譜，便不能歌，豈不太過？試看姜夔自度腔十七調之本身，皆長短句也，已具所謂「譜」矣，於歌聲何以尙不能了事，而必從旁另注簡字聲譜歟？此項聲譜實際猶必俟確然爲人所貫通以後，其用方著，十七調方能付歌，不然，簡字譜仍廢物耳。辭譜所能體現者，充其量不出四聲、陰陽、淸濁而已，顧可以代「均音」、「聲折」歟？此理非奧，鄭氏斷無不達，乃於毛說之後，逾二百年，科學已昌，仍有此說繼出，誠不可解。足見吹豳之矢，古今有的未輟，勢不得不放也。所不幸者，獨在五、七言絕聲詩同爲一代樂府，與宋詞、元曲無殊，載歌載舞三百餘年，對於後世並垂緒無窮，而竟被武斷曰：「不能歌唱」，與史實出入太大，滋惑之甚，良可慨也。——深爲鄭氏惜。

先從大處求之：有關隋、唐燕樂之文獻，宋以後凋落已甚，今所傳者，寥寥無幾。其中但見有曲調存在，而名目亡闕者，敦煌歌辭內所見尤多；致譜書無由著錄爲恨；卻難謂調名確鑿，徒因辭屬齊

言，便抵銷作用，形同虛設，信其無聲可發也。教坊記、羯鼓錄、樂府雜錄、唐會要等所彙曲名，五六百之多，首章六節已詳。或區分雜曲、大曲，或詳敍宮調、樂器；尤要者乃更易外樂之譯名爲漢名，然後全部刊石，藏於樂署，並宜付有司，頒示中外，不啻視同國家之法典，時天寶十三載公元七五四七月十日也。詳唐會要三三。在我國全部封建統治史中，重視樂曲名目一至於斯，天寶之舉，空前絕後！論其用，既杜當時朝野之沿訛，復保後世薪傳之不替，影響不爲不遠。而在史乘「五調雜曲歌辭」、「近代詞人雜詩」諸說交映之下，又分明肯定體屬齊言，用在五、七言絕者，初、盛唐以來，向占絕大多數。詳首章六節。凡此又豈皆煙雲縹緲，不可捉摸，或前後史家相率矯謠，故弄玄虛，以自欺欺世歟？故若上列五家之誤解者，雖深淺有殊，究其由來，坐未詳覽史冊，取得燕樂發展之大情勢及聲詩成長之眞環境，則一耳。王蜀王貞範女弟有琵琶曲二百餘調，亦嘗列名刊石，以示無欺。雖事託夢幻，但必有其部分之眞實在，蓋受天寶樂署之影響，曲名刊石，遂成風氣。

次就所謂「調」者求之：歌辭有調之始，實緣聲樂，以與歌唱；不緣文辭，以與吟諷。自「啞詩」、「啞詞」、「啞曲辭」者普遍適應人事後，對吟諷之實既較便於歌唱，亦較多於歌唱，所謂「調」者，在一部分文人意識內，始由聲樂轉向文辭。但唱之與吟，一粗一精，一正一變，終不可混，更不可存粗廢精，以變奪正也。歌辭所以分齊、雜言，亦循聲樂之軌轍而來，餘則應語言之要求。趙宋以後論唐代

歌詩者，耳未獲聞聲曲折，目未獲按樂辨譜，徒執平時對雜言歌辭之片面習慣，先入有主，遂疑詩樂無調無聲。由此而回視所習慣之雜言，覺其句法長短果然分明，乃益沾沾曰：「調在斯！調在斯！」因置歷代歌詩傳統，如詩經四言，漢、魏、六朝樂府五、六、七言，在聲辭之間早有許多主從、本末之關係於不顧，遽斷唐代歌詩五、七言絕爲無聲無調，可乎？然則若上列五家誤解之由來，雖深淺有殊，坐無歌辭之總體觀念，認唐代歌詩突然而來，爲無源之水，無本之木，則又何殊歟？或曰：「凡聲之猶傳者，言調當然在樂；凡聲之已沒而不聞者，言調惟有在辭。」此說發於權宜，亦較有實際，惟其作用固有限，祇對後世一意「主文」、慣塡「啞詞」之詞家略有所助耳；方其含毫抽思、抉擇詞牌之際，可以聽從所好，專拈雜言，以適於吟諷之賞。卻無從反客爲主，甚至視爲原則，於體驗唐代詩樂，或研討唐、宋歌辭時，全盤悉從吟諷出發，致根本否認唐詩有歌唱，或全盤悉從雜言出發，致使周詩及漢、魏、六朝樂府之齊言等均頓成「啞詩」，歷史果許可乎？

次論調之有無問題，進一步將轉化爲多寡問題，及名實問題，意較繁複。如上列程大昌、吳萊之說，指唐之五、七絕無聲無調者，乃極端派，占少數。多數文人對於若干調名之齊言而字句平仄一致者，意中亦許可其有一調一名，以利公用，過此則不同意，甚或以爲名浮於實，乃唐人歌詩之弊。清徐本立詞律拾遺於一片子調後曰：「與囉嗊曲相類，亦五言絕句，而別立調名者。」蓋謂二名之實旣同爲

五絕，共有一名已足，何必別立多名，徒滋紛擾，非弊而何？胡適於詞的起原內，肆其唯心主觀，因謂仙怨與破陣樂(二)間爲大言八句，乃武斷二者爲一調，與徐氏同宗旨。而對他人之視謫仙怨作別一調者，胡竟斥爲「大謬」，徐氏未至此。斯正胡嘗用以自斥者耳。存徐氏此意者大有人，此中將有兩種對立之現象產生：一照詞律拾遺所云處理，凡字句平仄悉同之調，合併爲一，無事鋪張，如既有囉嗊曲，則一片子、長命女等名均廢。一即下編格調所已處理者，既具唐辭，每名必列一調，異體又列分調，毫不躊躇；不但一片子、長命女等，無論若干，並存不廢。即囉嗊曲等十三調名倘須按字句之異，分別析而爲二爲三，結果最多者在五、七言四句兩類之下，已各列有四十九調。此二種現象，一務簡，一務繁，截然相反，誠然各有作用，若云保存唐代歌詩之實況者，究將誰屬歟？曰：當推後者，義不讓也。蓋詞律、詞譜等書之目的，僅存歌辭文字之格調形式，不及樂、歌、舞等不切實用之記載；聲詩格調之責不然，非供作家取則，乃供文學史、文藝史家之取義耳。前者僅從「五言四句」之片面現象，渾取所同，斷其當簡；後者則須從每一調名之始義、始辭、本事、發生時地、已具聲容等等之全面歷史中，備顯所異，而斷其當繁。後者對五、七言四句已列之調數僅九十八，並不算多，不但不能刪減，倘循開、天間歌詩極盛時期，朝野雙方實有之曲數以推，便知其有遠不止此者，雖倍之、蓰之，均屬可能；料他日在百五十四數之外，有新調增補，其辭體必仍以五、七言四句之兩類爲先，非他體所能追也。——有關聲詩形式之基本意義在此，而

過去文人計不及之，誤解太甚，焉得不辨？

至謂聲詩之句法平仄既多雷同，立調唯名，重見不已，顯有實少名多之嫌，此說亦皮相而已，未曾深入唐代歌詩實際。所謂調之實，上文已詳，主要驗於聲曲折或樂舞譜，非專門着眼傳辭之字句平仄，可以憑空設想者。字句平仄亦不當廢，且須嚴辨其與聲相關之處。聲曲折既多不傳，或傳而未解，則名實所至，或合或違，均無從說，抽象唯心，於事無濟也。但傳辭傳譜之外，簡冊中尚有大宗有關之傳說存在，則用宏取精，深可信賴，不容抹殺或放棄。綜其要者：宮調正變，一也；如破陣樂分屬五種商調，穆護砂犯角調等。歌唱特點，二也；如渭城曲有三疊，楊柳枝有添聲等。聲情諧會，三也；此指前兩項內集於聲情之喜怒哀樂者，所謂「古人唱歌兼唱情」，乃歌者之實，但必聲先符會。已詳下文四章十一節歌詩感人。聲樂性能，四也；如一片子乃大曲摘片，囉嗊曲乃普通隻曲，辭雖同用五絕，其聲斷然有異。舞容發展，五也。如一片子既從大曲來，必有舞，囉嗊曲傾向講唱，必無舞，而或帶說白，亦影響及聲。……凡此種種，既各因特點，而反映於聲節，應即「實」之所在，又安見其少？貞元間李謩以笛吹涼州，第十三疊誤入水調，聽者正之不旋踵；見楊巨源李謩吹笛記。元和間施肩吾詩曰：「賺殺唱歌樓上女，伊州誤作石州聲」，乃顧歌之誤也。涼州、水調、伊州、石州四調之辭，都不外五、七絕耳，但其曲分獻自伊涼石諸區，地方之聲，向來保守特點，不輕放棄，歌奏之間，必還其倫脊，不稍模糊，庶免知音之指耳。四調在當時既各有「實」如此，今立譜式有如聲詩格調者，顧可以

渾而同之，刪存一調，俾四名公用，以力求簡省，有此理乎？如徐本立意，聲詩在唐，將百調如一調，百名如一名，孰不憚煩而爲之巧立名目，至於此極！吾人從唐代文化全面中，夷考其精神氣魄之常，大抵磅礴開展，有名有實；獨謂在音樂文藝中之歌詩一門，不但空洞貧乏，且伎倆卑下，專以巧立名目，文飾欺世，特徵何在？傳說何憑？其孰置信？參看下列王夫之、江順詒二說。尤須玩味下文七節引道士元辨謂「平上去入」云云，益知此處「還其倫脊」三句乃通義，並不以地方之聲爲限。

五、七言絕不能歌唱之誤解中，尚潛在其他不合理或不核實之成分，亦附揭一二於此。上文引王世貞說曰：「歌曲變態起自羌胡」，是何意？「變態」指雜言，而「羌胡」指胡樂也。以爲唐代雜言曲子之興，由於胡樂之盛；齊言非胡樂曲調所能容，最多託於本國之淸商。而據通典之說，淸商歌聲，盛唐已闕，詳首章四節。故五、七言絕終不會歌。鄭振鐸中國文學史三一曰：「詞的來歷，頗爲多端。但最爲重要者，則爲胡夷之曲。」在詞的啓源內，鄭氏亦曰：「胡曲……對於詞調，似乎其勢力更大！」用意較王世貞說尤顯。實則我國歌辭之兼用齊、雜言二體自周始，胡樂之入中國自漢始，何能強派後來之唐代齊言獨不能入胡樂？下文七章十一節所舉之「交叉律」，正謂淸樂、胡樂與雜言、齊言間之結合，除平行路線外，尚有交叉路線，義最該洽，不煩辭費。此外又有在七言絕詩與七言四句歌謠之間，強行分隔，用以減殺唐人歌唱七絕蓬蓬勃勃、不可遏止之聲勢者，結果亦覺徒勞。如鄭氏詞的

啓源雖否認五、七言絕之歌唱，但對竹枝、楊柳枝、浪淘沙三調，在大量事實之前無從立異，不得不認爲例外，可以歌唱；詎意節外生枝，又強劃三調歸「里巷之曲」，不得作七言詩論。殊不知七言詩發生之源，恰在民間歌謠，彼此正是一家，從何擺脫關係？且如此劃分後，舉凡詩人模仿民歌之作，勢必一概非詩，不僅三調爲然。如宋人編萬首唐人絕句、樂府詩集等，清人編全唐詩等，向皆收容三調之辭與其他歌詩性質無別者，豈非皆屬誤收，有刪汰之必要歟？而在近人編全宋詞內，對宋人模仿三調之辭，因該書凡例內曾「嚴詩詞之辨」故，又堅決認定爲詩，不涉詞曲，概從擯斥不納。詳弁言及本編後所附之「編餘札記」。此重公案設使鄭氏判之，則三調之辭既均「里巷之曲」，於歌詩中已無地位，於歌詞中何能亦無地位，而加以排拒？——紛擾如此，莫衷一是，憾之至矣。從知聲詩之體制不定，其形式之理論未通，同時對歌辭總體之觀念又薄弱，每值詩、詞、曲多體交界處，輒矛盾横生，葛藤盤結。若長此失卻鈞衡，澄清無望，豈非我國韻文史、詩歌史上一宗大患？

以上於聲詩形式方面之「第一誤解」，列舉六家所具八項意見，連徐本立爲六家。各附應有之說明。繼陳駁正所需之唐代實況等六項，針對誤解，各予否定，大旨已備。所缺者尙有一端，乃明、清以來，與六家持相反方向之主張者，亦大有人在，並不寂寞，尙未述及。茲特補引數家，揭露矛盾，用資切磨；尤以清王夫之所學有首有尾，在舊說中極難得，爲殿於末，多方照映，以詳見得失。

次章三節論調名，已申明謝榛四溟詩話卷一語，亦見謝氏詩家直說。指盛唐胡渭州、雙帶子、蓋羅縫、水鼓子四調皆七絕，述邊戍行旅之懷，俱非調名始義。謝氏認爲「或被之管絃，調法不同，今之詞名類此。」即謂四調各有其聲，不能齊其辭之形式雷同，乃合併爲一，而罷斥三名。進一步謝氏並敢以詩調之所以名者，祇同詞調之名，毫無所憾，此上文六家之所不敢者也。其後沈璟古今詞譜曾曰：

舞馬詞平仄不拘，首句可不用韻，與回波、三臺等，皆六言絕句，用以按疊入歌。如七言之清平調、小秦王等，雖字句相同，而體製自別。

此說之進步處，首在句數、字數之外，並留心及詩之平仄、叶韻，體察形式較細；次在面對唐詩中字句、平仄、叶韻等方面無異可舉者，亦虛心判之曰「體製自別」，不主混同。更有第三點：沈氏所謂「體製」，或指清平調爲三首聯章，而小秦王乃單辭獨唱；其曰「按疊入歌」，亦可能指舞馬詞原作六疊，而回波、三臺之作則皆單首；果爾，是於字句、平仄、叶韻之外，又顧及章解與片段，如此體察，乃益周全。所憾者，沈氏尚未能從聲詩之構成方面着眼，根本確認其字句雖同並無礙於聲調之異。試看清初詞譜所見，已寖寖乎到此一步，是較沈氏又有進也。詞譜列渭城曲等聲詩六調（陽關曲、欸乃曲、採蓮子、浪淘沙、楊柳枝、八拍蠻。）而曰：

以上六調，皆唐人七言絕句，當時音律必有所屬，今歌法不傳矣。聊爲類列。

譜中曾備列六調，並非選列一調作代表而已，與徐本立之意趣迥別。「必有所屬」，謂六調音律必各有所屬，甚至各有歌法，不僅體製之別而已。所慽者：玩其辭意，對於六調之形式同爲齊言，無所差別，致在譜中猶未能如雜言有調，而利於分別立式，仍覺不滿，有無可奈何之感，故曰「聊爲類列」耳。

清末江順詒詞學集成三有說，較之詞譜又進，曰：

> 詞無定體。作者之塡詞與歌者之按調各不同，非以字之多寡限之，尤非以字之上去限之。彼「雲想衣裳」乃七言絕，而歌者以清平調譜之；「渭城朝雨」亦七言絕，而歌者以陽關三疊譜之。至旗亭畫壁所歌，亦皆七絕，而調名不傳，決其非一調，並決其非清平等調矣。夫此數詩之平上去入皆無稍異，何以調各異名，唱者異腔？從可知歌者之增減字句以成調，不能以體限也。

江氏謂歌辭無定體，或齊言，或雜言。在作者之手，方重視字句多寡；在歌者之口，惟按聲成曲，非字句多寡所能限。即謂齊言同樣可歌。此層甚是，無可非議。又謂旗亭賭唱詩四首內，三首七絕，平仄無異，而江氏敢斷其非一調，進一步並信其非復清平、渭城，因曰：「調各異名，唱者異腔。」此前人所不敢發者，已與「二稿」宗旨全合。惟結語以詩調之成乃出於歌者增減字句，是在意識中，仍未許齊言曲調與雜言曲調同一具體存在，又對樂工與歌者之績業，誇張稍過，尚未免失實耳。

前人學說中，能於洞燭詩調眞相，言之有物，足以全盤糾正所謂「第一誤解」者，目前祇知有清初

王夫之尚書引義卷一舜典三之論，宜足珍視！王氏先引朱熹語：「依作詩之語言，將律和之，不似今人之預排腔調，將言求合之，不足以興起人。」朱氏意謂詩乃由齊言之辭定聲，不及宋人依調塡雜言之詞者，美聽動人也。王氏曰：

朱子之爲此言也，蓋徒見「三百篇」之存者，類多四言平調，未嘗有腔調也。則以謂房中之歌、笙奏之合，直如今之吟誦，不復有長短疾徐之節。乃不知長短疾徐者，闔闢之樞機、損益之定數，記所謂一動一靜天地之間者也，古今雅、鄭，莫之能違。而鄉樂之歌，以瑟浮之，下管之歌，以笙和之，自有參差之餘韻。特以「言」著於詩，「永」存於樂，樂經殘失，「言」在「永」亡，後世不及知焉，豈得謂歌、永、聲、律之盡於四言數句哉！……朱子據刪後之詩，「永」去「言」存，而謂古詩無腔調者，固也！

王氏謂朱熹但知雜言如宋詞則合腔有調，卻認齊言如詩經則平衍無調。而不知自古樂歌，皆「言」、歌辭「永」聲譜分行。若得見「永」，便知詩之「言」雖齊，其聲長短疾徐，並不齊。顧「言」在詩集，「永」在樂譜，文人見集不見譜，遂誤齊言無調，且篤信之，豈不僨事！「三百篇」如此，唐聲詩五、七言四句各四十九調，又何嘗不如此？故王氏進而通論後世之歌辭曰：

漢之鐃歌，有有字而無義者（原注：「『妝中吾』之類」），鐃歌之永也，今失其傳，直以爲贅耳。當其始製，則固全憑之以爲音節。以此知升歌、下管，合樂之必有餘聲，在文言之外以合聲律，所謂「永」也。刪詩存「言」而

去其「永」，樂官習「永」而墜其傳，固不如鐃歌之僅存耳。……陽關三疊、甘州入破之類，則書止二十八字，而長短疾徐，存乎無書之「永」。書之長短同，而歌之襯疊異，固不可以甘州之歌歌陽關矣。

王氏認爲在詩樂聲節之「始製」中，字句所在有正聲，正聲之外有餘聲。正聲、餘聲皆因曲調而異，不因辭格而同，古樂、燕樂一致。故渭城曲與甘州歌雖同爲七絕，而各有其調，不能同歌，均極確切。「餘聲」之說，在王氏僅指「收中吾」等和聲而已，與下文第四章諸家所謂「餘聲」須塡以實字，遂成雜言者不同。此外如詩樂多腔、詳四章五節。聲曲異型詳七章末節。種種，王氏主張與本書所持俱脗合無忤。所謂「正聲」，由「餘聲」推出，王氏旣曰「餘」，必先有「正」。玆申出「正聲」，以足其意，尙不嫌附會。惟王氏謂鐃歌始製之永，固「全」還「收中吾」之類以爲音節，是指餘聲爲「永」之全部，不復包含「正聲」在內，殊不可通，乃一小失。「全」字恐是贅文，宜刪。又如王氏說餘聲或和聲。與正聲同出於永之始製，表示始製者便是具體完備之樂曲，並非齊言無調，賴歌工臨時雜湊者，極正確，亦極重要！江順詒上說對詩樂之認識畢竟有限，以爲詩調之成在還歌者增減字句，依然否定齊言之眞正有聲有調，未能擺脫上文六家誤解之影響。王氏獨醒，實出塵雜，斯可貴也！

第二誤解在以面代體，以片面代全面，仍不離形式關係。其原因簡單，僅在對唐代歌詩之業估計不足，視野太狹，取則不遠，遽有主張，致多與事實牴牾耳。所謂視野太狹者，或僅以七律爲限，或

僅以五、七言絕爲限，甚至僅以所接觸之歌詩數首爲限。祇信其所已執，不慮其所未執，以爲全豹已窺，全牛已目；於是自封益固，自蔽益深，主觀造車，客觀難於合轍，無足異也。此弊清代尤甚，考據之學，初未嘗爲此事一用，甚惜！本書進度止於目前，所排太多，所執太固，已詳於「總說」；亦不免製造誤解，貽謬來茲，正包於此弊之中。

限聲詩形式於七律一體，不及其他，已屬狹隘；若對唐人曾歌之七律究有若干曲調，又未經詳驗，而專門寄意於所見之某一調或一題，即感滿足，其他概不參考，豈非狹之又狹？況所寄意者，辭之形式雖當，樂之性質殊乖，非聲詩所能容乎？是皆蔽之宜開揭者，爲見五例。

明王圻續文獻通考論「樂府」，曾曰：「唐指唐代樂府。多用七言律，如龍池樂章。」按下編格調所錄之七言八句，總不過九調。其中確屬律體者僅四調，才當格調全數百分之二三而已，烏得云多？王氏曰「多用」，而不就「多」字作有力證明，龍池乃一例而已，安見其多？然而通考之書乃貫通古今而來者，既立義如此，何能止讀者不信？清梁章鉅退庵隨筆二〇曰：「古詩有樂府，律詩亦有樂府。舊唐書音樂志享龍池十章，皆七言律。」此十章皆七言八句是實，難云首首律體。梁氏曰「亦有」，較王氏曰「多用」者是；但又渾稱「樂府」，乃不如稱「樂章」爲妥。因龍池樂用雅樂，非燕樂，謂之「樂章」，猶可稍別於燕樂中所謂「樂府」。梁氏旨在樂府，而例用樂章，毋乃不稱，而龍池樂且乘機混入燕樂，混入聲

詩矣。詳首章八節。張長弓中國文學史新編內強調唐人以律詩入樂（詳下文），所舉之例，依然龍池樂一調而已，殊謬。下編格調五言八句列二十三調，內二十調爲律體。加七言之律體四調，合二十四調。從中任取其一，皆可爲諸家作例，何必非龍池樂不可？

淸初馮班鈍吟雜錄三曰：「唐人律詩亦是樂府。」曰「亦是」，較曰「多用」更泛，將謂首首律詩皆入樂矣，實際不然。馮氏據想夫憐之王維辭爲七律，因又曰：「唐人律詩亦有不必古題而入樂者，大概只不犯八病，便可歌之，以被管絃矣。」想夫憐旣有調名，指爲樂府，當不嫌泛。倘從國秀集之二百餘首皆可被管絃論，詳首章五節。馮氏所推亦是。惟僅憑想夫憐一調一辭而已，即斷得唐人七律入樂之「大概」如何，事何輕易乃爾？孤證難信，單例不立，乃考據之通則也，不可不守。從「不必古題而入樂」一語衡之，知馮氏對於唐人盛用中外樂曲、歌舞近體詩一事，未嘗正視，於此直未許唐人自創聲詩之新形式；對唐詩之所已歌舞者，馮氏概目之爲擬六朝樂府而已，此唐人所不能堪者！然「不必古題而入樂」一語，另有其積極可取之義。下文引汪師韓說，指唐人多以七律入樂，而託名於古題，如獨不見、從軍行等，恰與馮意相反；但汪氏看法全誤，致馮氏此說亦不可全廢。

同時吳景旭歷代詩話二三「欸辭」條曰：「唐世之樂章，即今之律詩。而李太白立進淸平調，與王維之陽關曲，於今皆在，不知何以被之絃索。」吳氏之意，不但信唐代樂章中惟用律詩一體，所見不

廣，一若王、馮；且承程大昌、吳萊之舊說，懷疑七絕難於合樂，顯有重律輕絕，遂加排拒之意，則淺狹尤過於王、馮矣。律、絕同屬齊言，入樂與否，不應有異。吳氏殆認律體長及八句，不難有調，卽可入樂；絕體四句，才及一半，故難有調。須知宋人歌詞之最短者才十六字，尤短於七絕，何以照常有調？吳氏不應失檢。下文引張長弓說，以爲律詩「笨重」，故唐人少歌，絕詩「輕便」，故多歌，又恰與吳說相反。從知凡此俱出臆揣，未經多方考覈，同爲不根之談耳。

汪師韓詩學纂聞曰：「七言律詩，卽樂府也。」語太簡單；惟所舉之例，卻不僅龍池樂章而已，且及沈佺期盧家少婦詩，一題樂府獨不見，又舉陳標之飲馬長城窟，辭皆七律。又舉謝偃新曲、崔融從軍行、蔡孚打毬篇，辭皆七言長篇。並述及七律卽瑞鷓鴣，七言八句仄韻卽玉樓春等，較之上列王、梁、馮、吳諸家，涉獵似寬。但必須嚴正指明者：汪氏意中所謂「樂府」，性質太泛，從漢、魏、六朝古樂府名，迄五代、北宋之長短句名，從早期淸商樂曲名，迄隋、唐燕樂曲名，混雜一片，均在例中。倘針對唐代聲詩時期所謂「樂府」言，此類七言，均嫌膚廓。其中除謝偃新曲及玉樓春調名二事確涉聲詩外，餘皆離題甚遠。故汪氏對於詩樂之視野，實際依然狹隘，並未較寬。尤覺不可者，唐人用七律或七言長篇以詠歎古樂府之調名本意，如飲馬長城窟、獨不見之類。原皆徒詩或啞詩而已，絕非王維之想夫憐比，而汪氏一一誤認爲該調名之「直接歌辭」，然後與五代玉樓春、北宋瑞鷓鴣等相提並論，不

倫不類之極，其中究何所取義？殊不可解。倘類此之是非虛實不辨，徒詩、啞詩與「樂府」不分，難以言聲詩之形式也。

限聲詩形式於絕句一體，不及其他，亦復誤解。倘於絕句但知五、七言，不知六言，則所排拒者益多，自處益狹，益窘！明趙宧光序萬首唐人絕句曰：「唐人致力於此，……可歌者惟絕句，散在民間。」趙氏曾增訂此書，自我尊題，遂限唐人惟歌絕句，曾有何據？幸其書兼包六言，得免六言之拒爲可喜。清紀昀於四庫全書提要內曾曰：「其時指唐，採詩入樂者，僅五、七言絕句，或律詩割取其四句。」唐人從律詩割取四句，或從七言長篇如李嶠汾陰行。割取四句，入調歌唱，確有其事；但除此法外，照詩之原體段所有六句至二十句全文入曲，不容割減，以竭盡聲、容之藝者，又何嘗無之？漢、魏以來，歌詩雖明章解，從無長詩不能入樂，祇有四句短章方可入樂之限。至專指五、七言，完全抹煞六言不提，尤此說之大憾，所謂「信其所已執，不慮其所未執」耳。唐人歌舞辭在六言者，天地正寬，一手無從掩蓋，以提要之博，不應有此失也。何琇樵香小紀論達摩支調，曾曰：「唐歌皆四句」，與趙、紀二家說同一不廣，不知六言之四句抑在其中否。

上舉兩類，一信律體，一信絕體；亦有合此二體——律詩與絕句——兼信爲聲詩者，境界自較開展。近人張長弓中國文學史新編三七曰：

> 不論是絕句與律詩，最應注意的，是均可以入樂。後人只知道絕句入樂，忽略了律詩入樂，那是很可惜的。……大概律詩很笨重，入樂的較絕句爲少。絕句是伶俐輕便，易於上口，所以諸書所記載的故實，多爲絕句的。

張氏既強調律、絕均可入樂，又指明其爲「最應注意」之事，從知尙有「次應注意」者在，對他體信無排拒。惟其所謂「絕句」中，恐仍以五、七言爲限，未必包及六言。至於「笨重」與「輕便」說，乃抽象之感，漫無定準，唐人多唱絕句、少唱律體之由，實不在此。參看下節「章解」。七言八句，五十六字而已，在一般歌辭體段中，難云「笨重」。從齊言本體內比較，聲詩格調固有五言十六句、二十句，七言十句種種在，均是一首之定型，不能再分章解者。張氏之說已難通；若他山攻錯，借鑑雜言，事尤顯豁。蓋詩調絕句二十八字，相當詞調之令曲；律體五十六字，相當詞調之引、近而已；盛唐詞調已有許多慢曲子，如內家嬌百字、傾杯樂百十一字等，當時唐人皆習唱矣，於七言八句五十六字，何「笨重」之嫌？

謂前人對聲詩之勇於論斷者，僅據其所接觸之數首作品而已，乃確有其事，非誣罔也。上文引吳景旭語，指唐絕句傳說曾歌、而「於今皆在」者，惟李白清平調及王維陽關曲二題，總不過五首。實則此種「於今皆在」之作，約有六百首之多。其中七言四句六〇一首，五言四句一七二首。王維一人所有，五、七絕各五首，他體共又十首。近人浦江淸詞曲探源內稱李白、王維詩之入樂者，亦限於淸平、渭城，益未洽。蓋既

不以五、七絕爲限，泛稱「入樂」，二家所有，更何止此數？下文第四章列「詩聲八說」，其中具名者三十餘家，而所見唱法之實例舉來舉去，曾不出竹枝、採蓮、小秦王、渭城曲四調範圍；論渭城曲，又僅及宋人說，謂其歌入小秦王，則二調復併爲一。換言之：僅知有帶和聲辭之竹枝、採蓮及用疊句之渭城曲，總不過三調而已。唐人歌詩之業猶之宋人唱詞、元人唱曲，不爲不盛，今僅拈此三調以論之，將何以得其業之全貌？視野之狹如此，無怪乎八說之疵纇百出也。惟此乃學術啓蒙，初露芽芾，勢所難免，但願今後之治此學者，不復以所執爲限，力滅武斷耳。

二、章解

近人高亨周頌考釋云：詩周頌乃上古歌辭，其篇次有零亂者。如大武，一篇六章，被後人分爲六篇，編於三處，學者病之。按六章乃六首聯章，其志始盡。猶竹枝之有九章；編於三處，詩意割裂，於聲或亦有損，故不可。今論唐代歌詩之章解，義正同此。「章」，就辭言；「解」，就聲言，卽一首與一調也。聲詩形式上之單位，一般仍曰「首」，不用古稱；僅若干首聯貫不分者，不得不稱「聯章」耳。首之訂定事雖尋常，原則上既須求志之盡，又須隨音之盡，卽未容苟且。前代有聲之詩，如王僧虔說：「當時先詩而後聲。……作詩有豐約，制解有多少。」首章另詳。唐代聲詩固有先詩而後聲、以聲就辭

者，多數則先聲而後詩，以辭就聲；即所謂「倚調塡詞」。欲求成果美滿，凡訂爲一首者，必恰好是其志盡而音亦盡處。今於音如何盡，所知甚粗，已屬憾事，倘並志之盡否，亦未從形式上精細體驗，可乎？例如陸龜蒙之朔眞詞，作者原序明明曰：「因作朔眞詞迎、送各二解」，而自來傳本皆合原二解爲一首，於是每解七言四句者，頓成七言八句，果爲原曲調所能容乎？此不得不爭。故本節之論章解與下節之論片段，畢非無聊之事。設有參差，務詳究竟，以求得一當。

章解問題就現有資料言：有在異體間者，有在同調間者，有在單辭內者；以同調間之問題較複雜。此外尚有起於聲詩與徒詩之間者，多數「割律爲絕」，亦有一二乃「續絕爲律」，玆各陳大概。

異體之間有章解糾紛，於竹枝爲著。七言二句之竹枝與四句之竹枝，發生時代不同、地域不同，顯然異體，各有章解。不能拆四句體一首爲二，以附會爲二句體，有不俟言。明楊愼從陳徐陵及唐王建之烏夜啼內，得七言四句，兩句一轉韻，平仄分叶之體，忽曰：「皇甫松竹枝祖之。」見詞苑粹編一。蓋認松七言二句之竹枝六首，爲七言四句之三章也。未查松作六首，僅末首叶仄，餘皆叶平。若合爲三章，祗末章因轉韻而成平仄分叶，餘二章始終叶平，與徐、王之烏夜啼有何共同之點？詞律、詞譜內已有糾正。王仲聞唐圭璋輯全宋詞，將無名氏小抛毬樂令七言四句三首者，拆爲七言二句六首，致一半失韻，詳本編所附「編餘札記」四。乃未知以楊愼之誤爲戒耳。本節研求章解，對歌辭總體言，未嘗無用。

同調間之章解問題，雜言詞調比齊言詩調尤多。借以說明，亦較顯豁。主要原因在歌辭集之寫本或刊本中，行款向不嚴格，一首與一片之形式相混，或數首共有一調名，讀者就辭之形式，以求其曲調之體製，每每窒礙難通。如雙疊之調一首，分片提行並立，前後句法、平仄皆同，亦可認爲單片之調二首，究竟單歟？雙歟？不能斷。（專憑前後用韻之同異，尚難決定其爲單片抑雙疊。）此種情況，在聲詩內完全相同，詩之聲譜多不傳，詩集傳本之行款亦不嚴格，聯章之絕詩二首，可能被誤爲七言八句一首，而七言八句一首被誤爲兩絕，更屬常事。設於此點有誤不自覺，復從而向前發展，勢必愈趨愈遠。類此問題，如有同調異辭形式不一者，便可因比較而得其眞實。例如《樂府詩集》七八及《全唐詩》開端「樂府」部分，於李賀之《摩多樓子》均視作一首，十二句，三換韻，二仄一平。若準前代李白同調所作之形式，則應分爲三首，每首四句；不然，二李同倚一聲，或隋、唐同用一調，（李白之作，一本屬隋失名。）形體相差，何至三倍？李賀另作《簷簾歌》，五言十六句，所以未分四首者，因通體一韻，又無同韻異辭可校之故也。劉長卿有《謫仙怨》，六言八句，亦經同調異辭之核定，無可動搖；顧明人別有作用，竟析爲六言絕句二首。胡元瑞《詩藪外篇》四曰：「劉長卿六言二絕，本一首也。諸選以唐少六言絕，故析爲二。」

上二例比較典型。他如《顧況集》內《樂府》一首，《樂府詩集》及《全唐詩》皆作五言二十四句排律；但全

唐詩及全五代詩於馬逢名下，俱有「新樂府」一首，與顧辭前八句同。因覺顧辭作七律三首較妥；七言二十四句入樂，有調無調不可知，若七言八句之調則已習見。（馬集同顧集之作，尚不止此，有通查必要。）溫庭筠之堂堂（七言八句。）及達摩支（七言十二句。）二辭，若依其所叶之平仄韻，可分爲二首或三首，但既然別無同調異辭作佐證，應存原來形製，不妄割裂。溫庭筠之西洲詞原注「吳聲」二字，收入聲詩；辭作五言二十八句，四句一韻，乃擬古樂府之西洲曲，五言三十二句；四句一韻。古辭既未分作四句一解，溫氏擬辭，當難獨異。惜未知唐人所歌吳聲，較之古聲，是否有變耳。

起於聲詩與徒詩間之章解變動，即指前節所見四庫全書提要說：唐人每割取徒詩中律詩之半以入樂，亦構成章解關係。如日本所傳之柳花苑辭，乃用上官儀王昭君五律之前半；（詳十章三節。）張祜五言四句之戎渾辭，乃用王維觀獵五律之前半。（張祜不至攘維辭，舂出於他人歌戎渾者，乃訛歸祜。）王維從岐王過楊氏別業應教五律，又被割前半，作崑崙子辭；其春日上方即事五律，又被割後半，作一片子辭；其奉和聖製幸玉眞公主山莊因題石壁十韻之作應制之排律二十句，亦被割八句爲昔昔鹽辭。岑參宿關西客舍寄東山嚴許二山人五律，亦被割前半作長命女辭。而王維之族拍相府蓮，見唐人諸選者，皆五言四句，不知唐語林及樂府詩集何以又續四句爲五律，其所取四句應亦唐詩。——此等變動原因，當在上述傳本行款不嚴格者之外。從聲詩之形式上言：此等傳辭孰全孰闕，孰是孰非，顯屬

問題。尤其王維之作，或增或減，被借用者特多，究竟原因何在，說明何種事實，一時尚無可尋跡，在唐歌辭內，應作專題研究。

至於盛唐大曲，今日僅傳之水調歌、涼州歌、伊州歌、陸州歌、大和一作太和。數套中，多有借用當時名家之五、七言絕律者，拉雜聯綴，不問內容，其中亦有割律爲絕之情事在，詳六章四節。而被取之原作無不爲徒詩。此種或割或續之事，疑多出於當時樂工歌伎之手，但求一時諧聲了事，不計其餘，遂滋訛舛耳。合大曲與聲詩雙方俱有割用律詩一半之事，前人乃有所謂「半律」說，謂唐人歌詩，每放現成之五、七絕辭不用，而愛就律詩割取一半用之。「半律」一名，亦指七絕之後二句相對者，二說尚不知孰先孰後。如詩藪「內編」六云：「自少陵絕句對結，詩家率以『半律』譏之。」余冠英論樂府歌辭的拼湊和分割有曰：「樂工將歌辭割裂拼搭，來湊合樂譜，是樂府詩裏常見的情形」，可參考。

以上論章解形式之問題，大部分仍含舉訛求正之作用，與前節揭櫫「誤解」者相應。以下從正面述二句至十句以上之諸形式。

二句歌辭，不自唐聲詩始，上古聲詩早然。余冠英七言詩起源新論曰：「七言句音如特別綏長，一句就可以詠唱，兩句也許就是複沓了。這是七言詩的特點。」其實例無俟遠溯，漢李尤與晉傅玄之九曲歌，皆七言二句。六朝清商曲辭之青驄白馬、八曲。共戲樂、四曲。女兒子，二曲。皆七言二句聯章。

以唐聲詩內竹枝（一）之九章相較，其爲七言、二句、聯章，共三點，彼此完全一致。聲詩竹枝有和聲，料清商諸調之原本亦有和聲，特在傳辭中已被省略耳。清商曲辭那呵灘、方諸曲等有和聲，見古今樂錄。月節折楊柳歌之和聲尙見辭內，未經刪去，其餘大槪可推。二句也，和聲也，聯章也，此三點必有相互關係。惟其二句，音節太短，故辭必聯章，否則無以盡其志；又曲必有和，否則無以盡其聲。羯鼓錄有「奈聲不盡何！……方可盡其聲也」說。換言之：聲詩中二句之體斷然成立，無可致疑。二句，並非四句之殘闕也。

唐代民間歌謠，每傳七言二句。挽歌亦有七言二句者，詳下文八章六節。歌謠另有五言二句者，如十一章五節「唱百花獅子」條所見。朝鮮壘勝舞歌辭多作七言二句，詳八章三節。沈知白中國音樂詩歌與和聲文內，指二句古歌辭云：「正如現今民間戲曲中的『上、下句』。」

三句歌辭問題複雜。其體亦不自聲詩始，下文八章二節「挽歌」，述漢薤露歌乃七言三句，於起結二句叶韻。六朝清商曲中頗有三句，惟五言居多，如見於長樂佳、懊儂歌、華山畿、讀曲歌、湖就姑曲者，皆是。隋書音樂志載梁相和五引五辭，四平一仄，皆三句，則七言也。宋嚴羽滄浪詩話云：「有三句之歌，高祖大風歌是也。古華山畿二十五首，皆三句之詞。其他古人詩多如此者。」楊愼升菴詩話一謂「古有三句之詩，意足詞贍，盤屈於二十一字之中，最爲難工。」並舉陳岑之敬當壚曲「明月二八照花新，當壚十五晚留賓，回眸百媚橫自陳。」及唐小說玄怪錄內無名氏春詞爲例。「楊柳裊裊隨風急，西樓美人春夢

中，纔應斜捲千條入。」按太平廣記三二九「劉諷」條引玄怪錄，歌辭略異：首句上另有「楊柳」二字，作四言五言二句；又「中」作「長」。古辭因傳本不同，齊言、雜言之間互易，乃常有事。春陽曲或踏春陽各七言四句，到踏陽春辭，乃改爲雜言，其例尤著。宋長白柳亭詩話三又舉東漢崔駰、晉阮籍等之三句詩，溯其遠源，亦在劉邦之大風歌。古詩有七言三句作一韻者，曰「走馬川體」，亦可參考。

聲詩格調所有，乃顧況六言三句之漁父詞；吳越王錢鏐所唱山歌，乃七言三句。上文首章四節已詳。漁父詞以詩體作三句三平韻，關係甚大，足證浣溪沙前片爲三句三平韻亦應屬詩體。顧氏漁父詞見於樂府雅詞所載徐俯詞之跋語中，謂黃庭堅與俯均曾將此辭融合張志和之漁父詞，唱入浣溪沙，其所傳顧氏原辭應較可信。全唐詩十，從野客叢談轉錄此辭，僅賸首二句而已，大非！漁父詞既與浣溪沙前片同爲三句三平韻，復經黃、徐二人同翻此辭爲浣溪沙，則二者之淵源益近。說明聲詩格調內取浣溪沙爲七言六句調，按其具體情況，或分作二片，每片三句，或渾爲一首，七言六句，其事並不突兀。曰「二片」，非雙疊，因前後片之平仄異。浣溪沙前片三句是否可以離開後片，獨立取義乎？曰：可。因薛昭蘊體乃專就後片三句，雙疊成調，完全離開前片，正說明在聲樂上，此調前後片可以獨立分行。宋胡仲參竹莊小稿「月夜聽琴效漁父辭」，卽用薛體。北宋僧惠洪石門文字禪八有送田覺先及妙高嵓梅二首，俱作七言六句，乃詩，全宋詞加浣溪沙調名後收之，注云：「此二首原不著調名，蓋收作詩。」指實以詩體作歌

辭，亦可以宋喻唐。足見六言、七言在聲詩內，均確有三句之形式與組織在，三句本身自可爲詩，並非四句之闕少一句，明矣。近人王易詞曲史三論唐人以五、七言四句爲歌辭之本，從而增減，以成雜言，舉例中曾指徐昌圖木蘭花七言八句仄韻雙疊云：「再減而爲七言六句，如薛昭蘊浣溪沙」，則全失源流之說。八句因何須減二句？無交代。參看七章九節「史說商榷」。因自北宋起，文人之間詩調已開始銷沉，浣溪沙、生查子、木蘭花、玉樓春等，乃同作詞調歌唱，數百年無異。曾作具體表示者，如近人鄭賓于中國文學流變史七列舉詩體而入詞調者，於張曙浣溪沙云：「至若七言六句調，則以構章叶韻，與詩太相遠之故，句雖整飭，終覺不類。」但如清初李調元輯全五代詩，已將浣溪沙與其他齊言歌辭，一同著錄，不得謂非。今正視浣溪沙通體齊言，已得詩調基礎，復合詩調原有三句叶三平之基調，據以歸還其詩調本位，劃出「唐詞」範圍之外。下文論六句與論片段中另有證明浣溪沙爲詩調說，可合看。

姑不論部居之屬詞屬詩，故從「歌辭總體」大範圍窺之，知三句體自初唐至金、元，曾在多方面不斷活躍；雖所據資料尚不廣，已足以拓展目光，啓發思緒。初唐閻朝隱大唐大薦福寺故大德康藏法師之碑載有偈辭曰：「西方淨城離俗塵，千葉蓮花如車輪，不知何時成佛身。」此種偈辭乃歌辭。徹翁和尚語錄元人編，日本大正藏八十一册。上卷有曰：「何故教此人知有三句體調？」說明釋家偈讚內，原有此三句之傳統體調，可能亦叶三平韻，如閻碑所載。玩其語氣，有擇人而授、不濫薪傳之意，尚未得其詳。日本青木正兒劉知遠諸宮調考據傅貞譯本。曰：

劉知遠所用的尾聲，不論屬何宮調，都拿七言三句爲常格。……顯然可以認定牠是基本格式。劉知遠殘存六十六個尾聲之中，祇有一個，……是七言四句的異例。董西廂的尾聲，大部分亦取這一個常格。不獨諸宮調，就是賺的尾聲，亦拿此種形式作常格的。……總十二拍：第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍，煞。……七言三句，似可推定爲宋代俗曲尾聲的常格。

按金、元音樂內套曲之尾聲，等於六朝清樂內大曲之送聲，亦即唐、宋燕樂大曲內「合殺」名見教坊記，專指舞曲言。之聲。其辭作七言三句，覺成常格。宋紹興間沈瀛有野庵曲九首，帶一尾，乃南詞，亦即元、明南曲之始，此尾正是三句。宋陳元靚事林廣記戊集五載黃鍾宮願成雙套曲譜，無辭。尾聲牌名曰三句兒，殆即南曲中呂宮之三句兒煞。若其由來，例詳下文八章三節。在前代樂曲之歌辭中顯然有所繼承，非全出新創。例如唐曲踏謠娘之格調如何雖不傳，但律呂正義後集四五及四七兩卷所載淸笳吹樂章中之踏謠娘辭，則首二遍皆四言八句，而末遍則作七言三句，亦分明有唐音爲之先導。

總之：聲詩在唐燕樂內，以三句爲一章解，前溯六朝清樂，後推北宋詞樂、金元曲樂，中間或入僧偈，或入漁唱，或入山歌，既皆各有聲樂依據，焉得不謂爲源遠流長？對於其體製之生成、形式之確定，尙何可疑？一般囿於絕、律既爲近體，句必嚴整成雙，始便於對偶，便於平仄聲韻之回旋，如錢木庵唐音審體謂律詩「平仄相儷，用韻必雙，不用單韻」，即此觀念。余冠英七言詩起源新論謂「七言詩可每句叶韻，故每篇句數不論奇偶

都可。」余氏此說未分近體、古體，遂覺無力，須專示七言近體如何。然後對浣溪沙始有去詩太遠之感；倘超越此囿，所見自別。楊愼詩話曾指三句之詩體曰：「遍檢前賢詩，不過四五首而已」，言外頗以其少爲憾，吾人今日正須跳出所謂「前賢詩」者去看。何況「詩」也，「詞」也，本後世文人所執以自限之「純文學」觀念；若從聲樂方面衡之，則僅有歌辭非歌辭之異，聲詩與詞，於此何分畛域？

四句體在歌謠中最普遍，在近體中又莫非絕句，因之，乃唐代各體詩歌中之重鎭！其協樂、舞，盛聲、容，復冠冕於他體，遂又成唐代伎藝中之重鎭！須合五、六、七言辭，合雜曲、大曲並看。故四句辭之形式意義亦較豐，非其他各句比。上文述二句、三句，均曾探明其於前代之歷史基礎，對四句，亦應爾。所可異者：一經縱覽六朝詩之四句體後，頓覺其多數作用已俱屬於歌辭，徒詩甚少。孫楷第絕句是怎樣起來的（學原一卷四期）曾統計宋書樂志所錄清商三調歌詩，共三五篇，一八一解：「其篇中諸解一律四句者，得十一篇，六十九解。篇中諸解句數不一律。而中有以四句爲一解者，在九篇中，得二十四解。——如是共得九十三解。」已超過一八一解之半。又王運熙六朝樂府與民歌謂吳聲歌詞存三三〇首，非五言四句者僅六〇首；西曲歌詞存一四〇首，非五言四句者僅四〇首。並曰：「五言四句這一體製，在吳聲、西曲中，均占絕對優勢，……是基本形式，是江南民謠原有的形式，起源很早。」二說均可借證。此點看似尋常，卻含有重要條件，足證明、清以後，迄於近代，凡詆譏唐人絕句形式「方板」，爲合樂之障礙者，舉未曾瞻顧其前後歷史環境，唯心主觀而已，全不足信，因之，大爲唐代詩樂吐氣！蓋五、七言四句在唐以前既

早合樂，根源所自，朗朗在目，並非唐代之所特創可知。假如形式方板，不利於樂歌，六朝應早已然，何以從來不聞有人疵病六朝之歌四句齊言者？豈此病獨留至唐代，始突然爲祟歟？同時六朝早有雜言歌辭，固不俟唐代在二百餘年後始有，更不俟所謂胡樂者盛行於開、天後始有。然則形式從方板到不方板，而產生雜言歌辭，當亦非唐代文藝之新變化，對探討唐詞之起源，誠有何助？於此應考慮：彼四句齊言者，實我國古今朝野歌辭中最適宜之形式，所謂「民族形式」。特歷世既長，從四言、五言到六言、七言，有所遞遷而已。比及唐代，以近體詩四句入燕樂者，雖遍及五、六、七言，形式大備，亦不過受歷史驅使，繼承傳統，相應發展如此，何從突來「方板」之嫌，而獨加責難？詳四章八節(庚)俞平伯之「穿插」說。斯正由於「歌辭總體」之觀念，過去未曾彰著故耳。

晉人詩用五、七言四句者，有孫綽之碧玉歌，王獻之之桃葉歌、子夜四時歌。明高棅唐詩品彙內謂挾瑟歌、烏棲曲、怨歌行爲絕句之祖；胡氏詩藪謂「烏棲曲四篇，篇用二韻，正項王垓下格，唐人亦多學此。」今按魏收挾瑟歌之平仄已同唐絕，梁簡文之烏棲曲、湯惠休之秋思引等，四句且叶三韻，七絕之形式，到此實已完備。體固如此，若按其用，則又皆歌也，曲也，歌行也，歌引也。在此諸名目下，其辭便是樂曲之始辭，當非後世之擬古樂府可比。蓋始辭主聲，而擬辭主文，正不容忽耳。

明申時行序萬首唐人絕句，側重闡明絕句之聲樂性能，有曰：

辯有卒章，賦有亂，歌曲有尾聲，而絕句似之，如曰「詩之終篇」云耳。……當其意之所極，辭之所窮，則爲之挈其綱要，撮其指歸，束之以短章，收之以急節。故絕句者，斷章而取節者也。以之爲樂府（指古樂府。）則不純，以之爲律則不類，故曰樂府之遺，而律之變。

自來求「絕句」之來源與始義者甚多，迄今尚無定論。申氏獨指爲「詩之終篇」，「斷章取節」，雖尚乏的證，亦未能該所有之絕詩皆然，然其說與上文敍稱三句詩體流入宋南詞尾聲與金、元套曲尾聲者，竟不謀而合。三句之如此，乃鑿鑿事實，已經查考；用指四句詩亦如此，不能謂事所必無。可循南詞以後之套曲尾聲再通核之，虛實當可立見。清王闓運湘綺樓說詩四亦謂七絕「上繼皇古，下開詞曲。」曰「開」，重點在流，意中殆指變文、寶卷、彈詞等說唱所用之七言長篇，與求實於三句、四句或若干句之詩體者尚有別。又四句之用於民間者，敦煌曲乃其大宗，已另詳。

五句歌詩，相傳有於漢昭帝時，淋池盛植菱荷，命宮人採之而歌。惟說者仍指爲七言四句，樂歌時始加一句。如此經久，旣成定型，便是五句矣。辭因樂成，本屬常軌；彼原有之四句形式，乃徒詩耳。湘綺樓說詩一：「七言絕句和樂皆五句，蓋仿於淋池招商，其平仄相間。」此種五句格應於第三句不叶，餘四句均叶平，在唐詩現存資料中，此格尚少見。如杜詩曲江三章章五句，不叶者在第四句，別是一格，不近歌辭。近歌辭者又每失調名，致下編格調內迄無著錄。它如田使君歌七言五句，「嵩山凡幾層」一

首五言五句，俱非四平韻格。

宋詞如李公麟之四時樂七言五句，每句叶平，四首聯章，接近民間風格。明末小曲中有桐城時興歌一卷，均作七言五句，四平韻，且甚自然，早期民間或已備其格，有俟發掘。桐城時興歌曰：「郎上孤舟妾倚樓，東風吹水送行舟。老天若有留郎意，一夜西風水倒流。五拜拈香三叩頭！」方以智通雅二九云：「如今土歌亦有作四句者，亦有用五句者」，詳下編格調清城曲雜考後引。即指此，因方氏正桐城人。近代蜀中民歌仍有所謂「趕五句」者，第三句不叶，餘叶平，同桐城時興歌。

六句歌辭在聲詩內，五、六、七言皆有，而以五言六句爲著。權德輿集之五言六句多稱「三韻」體。韓偓集有「早起五言三韻」，亦即六句。六句在五言、六言方面，既皆成詩調，不以爲奇，則指七言六句亦詩調，尙何足異！二稿收七言六句之浣溪沙入詩體，誠違近俗，但言聲詩之理論，則毫無疑滯也。五言六句之詩，已知者七調。性質種種不一：有專門之舞曲，柘枝詞有筵前之著辭，拋毬樂有接近民歌之曲，踏歌詞、得体歌。有因事特製之曲，黃臺瓜辭。有沿襲前朝之曲，子夜四時歌。亦有係宮詞者。扶南曲其所以組成六句之情形又各殊：如得体歌傾向於四句主詞，加二句和聲；拋毬樂乃六句主辭，加一疊句；嚴格繩之，得体歌可劃入五言四句；而拋毬樂則絕對爲六句之體製，不得因其於通體五言中曾插有三字叠句，便以爲異，甚至視作長短句。須知凡傳本現狀無和聲辭及叠句者，在著錄或統

計時，當不能假設其有；但在推求理論中，有所不同，又絕不能必其原本即無。和聲辭與疊句，原則上皆對主辭獨立存在之物，乃任何曲調中普遍可施者。凡既有和聲辭或疊句之調，絕不能因此之故，便否定其原辭爲齊言聲詩。首章七節已詳。如踏歌詞等，料其原唱亦未嘗不可有疊句；踏歌詞先爲八句，後乃有六句體。主辭既減少，則另有附加辭之可能當更大。若就目前所有之形式度之，則疊句原備，特被刪削耳。設泥於現狀所無，遽下推斷，加以發揮，且從而分類，竊恐過分，難乎史實。皇甫松拋毬樂之疊句，在尊前集內尚有，到歷代詩餘、全唐詩內便無，豈非明證？除此七調外，第十章「待訂資料」內，尚有湘川新曲、新平歌、王昭君等，亦皆五言六句，並當參考。宋魏慶之詩人玉屑二，論六句法，捨「三韻」、「小律」等說不顧，但限之爲六句詩（見下文）。又曰：「可放言遺興，不可寄贈。」乃宋人之異說，未知何據。

在有和聲辭及疊句之聲詩外，論格調，覺尚有以六句爲一章解者，較彼風行之絕、律二體，均覺長短參差，有背近體詩之常態，其故安在？曰：乃聲樂使然，並非辭之本身，求有此等變化。唐六典述太常樂工教習歌曲，有大曲、小曲與次曲之分。唐代普通樂譜中，亦有長調與短調之別。詳四章六節「唐人之說」內引李賀詩序。足見當時樂曲之長度相當參差，歌辭爲逐其宜，於四句、八句近體詩之常態外，當然尚有六句中型之變。——此層對上列二句、三句形式之成因，亦可作補充說明。魏慶之詩人玉屑二云：「唐人有六句五言律。」胡震亨唐音癸籤一曰：「律體有五言小律、七言小律。嚴滄浪以唐人六句

詩合律者，稱『三韻律詩』，明代王弇州始名之爲『小律』云。」柳亭詩話五曰：「唐人近體六句號『小律』，原本六朝。」按其體所以本於六朝，仍緣合樂之故；其名乃明人所創，唐代未見此稱號。白居易江上吟元八絕句曰：「大江深處月明時，一夜吟君小律詩。」足見白氏所謂「小律」，乃絕句也。詞譜二述拋毬樂云：「此本唐人小律，後入教坊，被之絃管，遂相沿爲詞」，未免昧於此體之成因，甚且倒因爲果矣。

惟就所謂「律」者衡之：六句之內，對偶多在前四句或中二句，而以末二句承之，示全詩到此已竟。倘第五、第六句亦相對，在八句律詩原有此格，在六句小律，將被疑作律體之失去末二句者，乃殘詩，非全章耳。聲詩中設有如此情形，欲確斷其原爲六句體，並非殘辭，勢必賴有其他條件協助證明。今驗諸聲詩內五言七調各辭及第十章「待訂資料」所見五言六句各辭，再驗諸非聲詩之來作，如李白送羽林陶將軍七言六句，韋應物憶灃上幽居五言六句，韓愈酬李員外寄紙筆五言六句，韓偓江行七言六句等。合併陔餘叢考二三所指白居易六句律詩之六首等察之，其末尾二句覺無一首作對偶者，然後敢信其原製，皆確爲六句章解之完詩，絕非殘篇。

六句之在六言與七言者，各有一調。七言卽浣溪沙，已詳上文三句體，不複。六言乃何滿子，就調之本身言：六句分三組，各組平仄一致，無對偶，體甚穩健。但從五代數家作品看，有通首僅增一字

便轉爲雜言調不能否認者，詳下節「字句」。又覺此體之立，尚有不穩健處。

七句、九句之歌辭，詩集與傳說中均無所獲，暫不論。

八句歌辭本身情況與環境關係，已概見於前節所謂「第二誤解」內，有立有破，玆不複述。

十句者，六言有晚期之壽山曲，七言有早期之樂世詞(二)。前者出南唐，傳本多，異文多，時代、作者、形製均確切可信。前八句四聯，末二句總承，結構整密，爲十句一章，毫無可疑。後者出盛唐，形製介小曲與大曲之間，宜是唐六典內所謂「次曲」。敦煌曲初探二於此推論甚切，謂十句「一意貫徹，一韻到底，……並非七絕二首多二句，亦非三首少二句，不能不認其自爲一體。……若普通曲調，一首七絕之辭已敷結合；今此辭既較七絕二倍有半，說明曲調之長必稱是。」十句體在六言、七言既皆備，料五言必亦有之，今覺未覩，知唐詩闕佚失傳者多矣。

十二句體，五言有飲酒樂，七言有達摩支。飲酒樂辭採晚唐聶夷中作，平聲一韻到底；樂傳日本簡字譜，換頭、節拍俱全，通曉或非難事。另有失名之飲酒樂，五言四句三平韻。或疑聶辭亦可能五言四句三章，但中唐楊巨源有春日奉獻聖壽無疆詞十首，一律五言、十二句、六平韻，知此調之形式乃卓立不移。此十首惜失調名，致不能用入譜式。達摩支前後各四句叶仄，中四句叶平，並襯三字；倘改作三首聯章，而平仄韻各別，於聲詩要求並無所礙。初唐謝偃樂府新歌亦七言十二句，但平

韻到底，近於排律，不能分析，與此不同。七言傳辭太少，致主尊情況尚不甚明。

十六句體，聲詩內僅五言有之。中和樂，八平韻，非近體。惟樂、舞俱備，既稱「新樂」，又曾編入樂府，不能以雅樂疑之，則辭體隨之而定矣。又有李賀觱篥歌，亦八平韻，非近體；惟辭意層次井然，若分四解，甚宜。作者於序中又已暗示其歌乃短調，全解恐亦難容十六句之多，是辭體尚不能定。

二十句體，聲詩格調列五言之功成慶善樂一調，實可疑。因此樂與秦王破陣樂同爲李世民即位之初所製，一表武功，一表文治，燕饗中經常先後繼作，體製相差不應過遠。若破陣樂五言四句，而慶善樂竟五倍之，影響於樂曲者，勢必亦如此，二樂何以先後爲繼？且慶善樂之長號稱五十遍，究以其中一遍歌此二十句歟？抑二十句體分用於某某等五遍之中歟？彼此出入甚大，無從遷就。設此體之二十句實際分作五解，則破陣樂辭原亦有七首之說，每首五言四句，相去庶幾不遠，而種種矛盾乃不存在。茲以此辭自來傳本一致爲二十句長篇，不妄改，仍俟續訂。

三、片段

聲詩以詩爲體，以聲爲用。每首之單位既以詩之形式爲主，則根本無復第二種較小之單位。絕

詩四句一首，在聲樂上即四句爲一片；或「遍」。律詩八句一首，在聲樂上即八句爲一片。推至小律或排律亦如此，本無問題。問題之來大都出於後世詞人，以習慣於詞調形式者來處理詩調，未重視其原體是詩，又忘分片須有聲樂根源，非醒目爲快之事。片，原爲樂之單位，樂之結束或段落處。聲詩樂譜今既未通，無由知其一調中間果有結束與段落否，則循樂分片，勢不可能；若捨樂就辭，又不重視其原本形式，而恣肆主觀，所措必乖，多一事何如少一事？故怨回紇原爲五律，自明刻尊前集改作普通詞調之形式，強分二片，詞律、詞譜因之，遂成定案，實無是處。徐棨詞律箋榷謂「怨回紇原作固分雙疊，足以證爲詞體」。所謂「原作」者，明刻尊前而已，並非皇甫之始辭，何足爲據？謫仙怨原不分片，而全唐詩強分二片，致詞律拾遺誤認其調爲回波樂加後疊，其不曰「雙調回波樂」者幾希！徐本立詞律拾遺補注云：「陶氏香詞粽補遺有竇宏餘、康駢廣謫仙怨二首，實即平韻回波詞加後疊，非異製也。」其謬已見上文首節「第一誤解」。

此處當闢兩誤：一乃混「換頭」與「換韻」爲一事，一乃對辭之體段稍長者認爲不妨分片。詞律於唐人作五言八句之醉公子，亦訂爲一首兩片，乃因此調有五言四句之格在，又以五代辭視唐辭而已，初無的據。按明人早有認醉公子、怨回紇、生查子、四換頭諸曲同爲五言八句之律詩者，詞律之說非無所本。惟「換頭」與換韻不同。辭若換頭，當然分片。惜乎聲詩乃齊言，句法不能有換。日本陽明文庫所藏唐五絃譜內，對破陣樂、飲酒樂譜均有「換頭」字樣，問題尚未得解。詳下編格調飲酒樂。至於換韻，聲詩中所常有，不

止醉公子一調爲然。必要時不妨分首，分片則難。如達摩支曲，可依韻分爲三首，以醒眉目，但仍不當妄作，已如上言；分片旣爲音律之事，豈是形式上眉目醒否所得假借？故仍以保存詩之原狀爲是。楊愼詞林萬選覩逐句加和聲辭之楊柳枝爲八句調，於是從中截成二片，以爲每片已有四句，可以成調矣，更覺鹵莽。如此，竹枝四句格帶和聲辭者亦將分片，於和聲辭作如此處理，豈不太過？對體段稍長之辭卽以爲有分片必要，此種心理初不止楊氏一人有之。——是皆主觀不足遐、亦不可遐者也。

百五十四調內多數爲近體詩，均祇有章解，並無片段。片段僅存在於少數變體中之六句者、叶仄韻者及換韻者，卽浣溪沙、醉公子、生查子、鵲踏枝、木蘭花、玉樓春六調是，茲彙述之。

醉公子爲盛唐曲名，見敎坊記。其五言四句體當無分片問題。唐辭五言八句者，雖前四句與後四句平仄分叶，仍是渾然一片。惟五代辭平仄韻相間，前半與後半之平仄、叶韻情形彼此悉同，已構成所謂「雙疊」，乃不得不分兩片。

生查子爲盛唐曲名，見敎坊記。今日傳辭以韓偓之作最早。韓辭雖叶仄韻，通體仍是五言八句近體之平仄。第五句並未叶韻，故仍是渾然一片，祇有章解，不分片段。明刻尊前集載劉侍讀名保義，「義」作「乂」。一首，其人已入五代之後期，第五句亦叶韻，全首始成兩截之形式。然而在唐、五代範圍

內，此乃單辭孤式，尙無他作可證，亦無從斷定其確因聲樂分片所致。觀於蘇軾東坡續集內有此調，蘇氏詞集內亦有生查子。自注「效韋蘇州」，第五句亦不叶，足證盛唐時之生查子自是詩體，無片可分。清吳衡照蓮子居詞話二引此辭及蘇氏自注，斷曰：「據自注，是詩，不是詞也。」意在既是詩，便難爲生查子之歌辭；與此處因其無片可分而認爲詩體者，作用大不同。吳氏詞話於齊言之調務求其爲詞，求而不得則捨之；本編於齊言之調務求其爲詩，求而不得，亦勢必捨之。

浣溪沙亦盛唐曲名。其齊言體七言六句。反而有於雜言體「七七七三」兩片。之後，得敦煌曲有力之證明如此，語詳初探。傳辭中如李煜之作六句皆叶仄，而前四句仄起與平起相間，末二句皆仄起，全首渾然一片，毫無兩截之象。按其文意：第四句必須與第三句相屬，如分爲三句兩片，文意則斷，殊不宜。恐不僅此一首爲然。凡不習於浣溪沙入詩體者，觀於李作，當無間言。惜尙不能證明此體究起於何時，李作抑果始辭否，難定。至於韓偓之體最普通，以第四句不叶之故，以下乃另爲一截。薛昭蘊體有辭二首，前三句與後三句之平仄叶韻完全相同，因此構成「雙疊」，分爲兩片。

鵲踏枝乃盛唐曲名，其齊言體祇見兩首敦煌曲而已：一首七言八句，通叶一仄韻；一首則前後各四句，分叶二仄韻，可認爲兩片之調。

木蘭花亦盛唐曲名，不可掩，詳下編格調。尊前所載有歐陽炯、庾傳素、許岷、徐昌圖五辭，概作

七言四句，三仄韻，多數不換韻，雙疊。（許辭換韻。）凡既成爲雙疊者，形式上非以兩片處之不可。全唐詩強將溫庭筠之春曉曲作木蘭花，實未合。春曉曲如具備聲詩條件，逕以春曉曲之名入聲詩可，毋庸合併入木蘭花。既用詞體標準，作爲木蘭花，則須詳按叶韻之數與平仄情形，不當粗計七言八句與仄韻，便算是木蘭花。春曉曲後四句少一韻，平仄又異，與前四句不成雙疊，不是木蘭花。

玉樓春乃五代曲名，其形式有同木蘭花成雙疊者，（如李煜、顧敻作。）當然亦兩片；另有後半二仄韻、（如顧敻另作。）或三仄韻，而另換韻者，（如牛嶠作。）不成雙疊，其實已難云兩片；祇因同調既另有構成雙疊者當前，爲減少分歧計，姑亦目爲分片之調。

四、聯章

樂府詩集八三「雜歌謠辭」之前，引韓詩章句云：「有章曲曰歌，無章曲曰謠。」意謂歌詩意長，多章方能盡，遂須分章與聯章；若謠則含意較簡，一首已盡，自無分章與聯章等事。唐燕樂之體製有雜曲與大曲兩類，所謂小曲與次曲，所謂聲詩與長短句詞，皆屬雜曲。敎坊記列曲名二百七十八，亦卽雜曲之範圍。雜曲之單位爲首，首以內爲片；至於首以外，卽首與首之間，可能爲原曲之聯章，亦可能爲大曲之各片。因雜曲之首，其體製固等於大曲之片，設又別無表現其異處，則究竟爲同調之聯

章歟？抑爲大曲之各片？有時殊不能辨。試看盛唐大曲流傳者五套，俱載在樂府詩集七九「近代曲辭」，其各片所有之辭，捨五、七言絕而外，無第三體。且每套大曲別爲歌、排遍、破三大段，或僅存歌與排遍兩段，其每段之間，又各以同體之片相比，從無以異體之片相間者。於是五、七言聲詩之聯章，與小型大曲之聯片，在形式上全無分別。清平調，七言四句之聲詩也；李白辭三首，依其內容，並據松窗雜錄等紀載，乃聲詩之聯章也。但詞譜錄之於全書末卷大曲之一類中，然歟？否歟？顯屬問題。詳下文六章六節。

說者以爲全唐詩載姚合之劍器，五言八句三首，敦煌寫本有無名氏之劍器，亦五言八句三首，體製均與清平調相同，安知清平調不亦爲大曲？敦煌曲內並見阿曹婆長短句同調三首，鬬百草五言四句帶和聲辭者四首，首首皆片也，二者亦同爲小型之大曲；清平調既亦爲同調三首，安知不能爲小型大曲之三片歟？故詞譜之錄，不必其誤。設若清平調三首確爲聲詩，非大曲，則聲詩中並應加列鬬百草與劍器兩調云云。按此說於唐大曲情況尚有未盡。大曲辭有明顯之條件二：一曰合舞，一曰每片之辭前，標明次序，具「第一」、「第二」等字樣，名之曰「遍序」，乃其形式特徵。劍器有渾脫舞，鬬百草至少必有鬬草動作之表演，阿曹婆亦有舞，元稹詩：「懶梳叢鬢舞曹婆」。故均爲大曲。若清平調之紀載中祇有歌與樂，從無及舞者，故非大曲。敦煌曲中劍器、鬬百草、阿曹婆各片之前，皆有「第一」、「第二」等

標題；而淸平調之原始形式，又從來無之，故亦難云大曲。惟劍器，大曲也，在全唐詩內卻無「第一」、「第二」等標題；何滿子，亦大曲也，在敦煌寫本內亦無「第一」、「第二」等標題。二者所以確信爲大曲者，均重在有舞容紀載一點；彼遍序之標明畢竟形式，在當時雖具備，到後來傳寫者之手卻極易省略不載，不足全憑耳。因此可以作結曰：淸平調不能遽認作大曲，聲詩內亦終不能兼收鬬百草與劍器二調。

除上述兩點，足爲聲詩聯章與大曲聯片之界限外，尙有一事不屬形式範圍而可附見者，乃辭之內容典重與否是。如張說集之破陣樂四首、舞馬詞六首、舞馬千秋萬歲樂三首，張仲素之聖明樂三首，盧照鄰之登封大酺歌四首，薛能之昇平詞十首等，皆殿庭燕享典禮中所用，其辭重在歌頌「功德」，粉飾「太平」，可能皆爲大曲。若謝偃踏歌詞四首，蘇頲山鷓鴣二首，元結欸乃詞五首，崔成甫得体歌二首，劉禹錫竹枝九首，白居易浪淘沙六首等，則多狀民間生活實際，內容迥然不同，其辭之多首，非大曲之多遍，實爲雜曲之聯章，可以斷言。王易詞曲史溯源，認張說蘇摩遮五首爲五疊，舞馬詞六首爲六疊，與水調歌十一片之爲十一疊，涼州歌五片之爲五疊相同，一律視作大曲，甚有見地。但此項體認有時失之泛濫，甚至謂「張祜之胡渭州尙存二疊」，意卽惜其本是大曲，尙存二片也，則未的。張集此二首原分在二處，並非聯章；徒因樂府詩集輯胡渭州辭，始聯綴之。今人若因此而誤認爲大曲或聯章，樂府詩集可不任咎。僅僅循此三點，當然尙不足於聲詩與大曲之間截然劃淸，毫

無遺憾，然已可得其大概矣。如楊柳枝雖非大曲，但入軟、健舞，且甚盛，料必聯章而歌，既以盡志，亦以繫舞，即上文引何琇樵香小記之所慮而實不足慮者，尚非上列三點所能包括。

敦煌曲初探內綜合敦煌曲所有雜曲聯章之性質，分爲「普通聯章」、「定格聯章」、「和聲聯章」三類。按之聲詩所有，如子夜四時歌五言四句。須備春、夏、秋、冬之四首，五更轉七言四句。須備五更之五首，百歲篇七言四句。須述人生由幼至老，分爲十章，皆「定格聯章」也。其聯章數目因格而定，不容增減。至若五更轉之傳辭，每更以七絕二首組成，從叶韻及平仄看，斷其必非七律。全曲爲十首之聯章，在此五首或十首之間，甚至更多於十首之間，又可以有增減，自當別論。竹枝初期之調據上文論章解，爲二句也，和聲辭也，聯章也，——三點有相互關係。惟其二句，音節太短，必須有和聲，以助宣暢；惟其二句，文字太短，必須聯章，以竟所志：是卽所謂「和聲聯章」，因在其聯章中，每首曲辭均必備有和聲辭也。除上二類外，餘概謂之「普通聯章」。

五、字句

本節範圍包含齊言、襯字、定格、對句、和聲辭、疊句等，皆可歸於句法問題。

聲詩有和聲辭或疊句者，其原有之齊言形式表面似已被打破，其實二者對於原詩之主辭，皆獨

立存在，並不影響主辭之爲齊言，已見前節論六句歌辭。另一情況：句中或句首加用襯字，則齊言似又被打破。如回波樂之正體六言四句，無可疑議，而楊廷玉所作後二句曰：「阿姑婆見作天子，旁人不得棖觸」，襯「阿」字是事實，不可否認，就一般傳本言，此「阿」字本可省略不登，因辭屬俳體嘲謔，不求整雅，全唐詩等始保存其原來面目，極是，極幸！此調之俳體保存，正可說明聲詩在初唐已爲民間所歌，不僅廟堂樂章採用而已。民間歌曲運用襯字，使口氣明暢，甚慣常事；而文人歌錄中則相反，即使原用襯字，亦多被削去不存。如哥舒歌原五言四句體，而較古之傳本於次句作「歌舒翰夜帶刀」六言，「翰」字顯爲襯字，後入詩集，便被芟去。詳下文十章次節。百五十四調資料原屬敦煌文獻者，爲五更轉、百歲篇、鵲踏枝、樂世辭、泛龍舟等九調，詳本編後附「札記」。其中見襯字者，在五更轉與鵲踏枝內皆甚明顯。敦煌曲之長短句體亦廣泛用襯，其例極多！雖尚不及金、元南北曲內襯字之盛，卻已遠出尊前、花間，乃至兩宋詞體之常格。由此以推，同時風行之聲詩歌辭多用襯字，無足異也。

惟事實之發展有不盡如理想簡單者：甲、聲詩加襯字處，有被倚聲家逐步發展，無形中已成定型，遂由聲詩變成長短句調。乙、聲詩之和聲於已發展至最高級後，詳次章六節。其辭與主辭融爲一片，亦成定型；而作者於此項和聲辭上，復任意加襯字，結果其辭亦由聲詩變爲長短句調。甲例最著者爲敦煌曲鵲踏枝：第一首是七言八句詩體，又詠調名本意，是此調之始辭，第六、第八句均有襯字。

第二首第六句因襯字故，已成上四下五句法；遂演變為後來之蝶戀花。乙例最著者為敦煌曲楊柳枝：已同五代顧敻每句帶三字和聲之體，乃於和聲辭上又加襯一二字不等，亦成為長短句。更有與此甲、乙二類相反，因長短句詞之加襯，轉變為聲詩形式者。如拋毬樂之長短句體原為七言五句、五言一句；而雲謠集此調覺有一首於五言句加襯二字，使全調悉為七言，與聲詩無別。按拋毬樂之聲詩祇有五言體，並無七言體，不容相混。——凡此皆處於聲詩與長短句詞之間，若其存在襯字關係，則可肯定無疑者。至五代何滿子調之變化，則有不同。此調有六言六句之聲詩基礎，（已見上文「辨解」）。而第三句有增一字成七言者，進一步又演為雙疊，十二句，其七言句俱在上下疊之第三句，位置固定；或上疊仍齊言，僅下疊第三句多一字。尤要者，乃七字之中，因文理要求，無從抽出某一字作襯。文字既嚴密，位置復固定，其非襯字之偶然關係，已屬顯然，便不能與上述種種並論。此事於研究聲詩之形式及長短句詞體之構成，均有作用，四章、七章內另詳。九章述俗講之辭如何用襯字，與此處所論同一範圍，亦可參考。

溫庭筠達摩支於七言十二句內曾有「君不見」三字，實亦聲詩用襯字之例證。有此三字，並不影響其調為齊言，乃溫飛卿集於此詩調名下注「雜言」二字，豈正為有此「君不見」乎？此注當出於編集者之手，（韋縠才調集二已見此二字。）殊不必要。樂府解題謂「備言世路艱難及離別怨傷之意，多以『君不見』為首。」並舉鮑照擬行路難所用為最早。因之，此首聲詩頗帶擬樂府之色彩。遂有懷疑者曰：達摩支

七言十二句，四句一韻，前後皆叶仄，而中間叶平，即以「君不見」三字領起平韻，儼然「柏梁體」，今列之聲詩，毋乃不類？曰：不然，柏梁體並不限制歌唱。達摩支之爲舞曲，有教坊記、樂府雜錄、羯鼓錄、唐會要諸書之著錄，絕無可議；溫辭屬於此名，有樂府詩集與溫飛卿集等之著錄，亦無可疑。既如此，然後其辭方爲聲詩，此三字方爲襯字，皆相從而定，無可否認。至於聲詩之聲承樂府，其辭之擬樂府，彼此之間有血肉聯繫，上文數章所見及編首「總說」與「弁言」所詳，已不勝舉。其所以猶不能無此疑者，皆上文所謂第二種誤解之爲祟耳。

對於襯字，尙有一誤解，不可不提。宋人樂府解題辨別採蓮子如何乃爲詞體，誤指和聲辭爲襯字，並視有襯字者爲俳調，此兩點乃典型「正統」文人之偏見，實皆未合。詳末章平議。前章又曾舉後人對於和聲之七種誤解，其第五種乃誤以襯字之聲爲和聲，其詳已見四章「詩聲八說」內［乙］泛聲及［丁］襯聲二節。因襯字僅爲足意而發，其有無與多寡，隨辭而定，與調無涉。在聲詩之形式上，襯字並無固定地位；在譜錄中，列舉詩之別體時，亦絕無承認襯字之必要。下編格調有異於詞律、詞譜，並不因類此之多一字或少一字，便泛列「又一體」也。

和聲、疊句、襯字三者，既舉不足以影響聲詩之爲齊言，此外抑尙有其他否？曰：有。句讀不同，一也；別種附加辭，二也。

句讀不同，以回波樂爲特例。於事本無不同，其不同，乃誤耳。回波樂爲六言四句，清以前無間言，因傳辭中有作家四人同時之作，句法完全一致，無從牽混。敦煌曲內另有王梵志之回波樂辭，惜尙未公表。鄭振鐸詞的啓源因此曾曰：「他們的詞，卻是我們所知的依腔塡詞的第一次。」按依腔塡詞之第一次，一般人爲曲說所誤，認定在中唐白居易、劉禹錫二人同作望江南；鄭氏此說大不同，已將塡詞之創始時期提早一百三十年之久！李景伯等回波樂作於中宗景龍間，約公元七〇八年。白、劉倡和望江南，約在文宗大和九年，公元八三五年。劉大杰中國文學發展史詞的興起章既肯定中唐白、劉倡和望江南爲歷史上依腔塡詞第一次，又指初唐四人同作回波詞曰：「這是『依曲塡詞』的明證」，殊不可解。足見回波樂調在文學史上原有種種誤解。鄭、劉二家雖未句讀回波樂爲長短句，意中實已視同長短句，不然，何以於此有「依腔塡詞」說乎？開始句讀回波樂爲長短句者，乃顧炎武日知錄。因唐劉餗隋唐嘉話之傳本中，有於李景伯辭首句作「回波詞，持酒卮」者，顧氏乃認作三言二句。但在沈佺期、楊廷玉及某優人三辭中，首句俱不然，足見作「詞」、「持」二字叶韻者，乃傳訛耳。此句仍是六字，錢大昕養新錄已引本事詩辨之。鄭賓于中國文學流變史七亦認回波樂已形成有定式之詞體，但讀法不同，析首六字作二言與四言兩句。如此句讀，僅於沈作辭意爲合，「回波、爾似佺期，流向嶺外生歸」，以波之回，喩身之歸。對餘三辭之首六字均不合，「回波爾時酒卮」，「回波爾時栲栳」，「回波爾時廷玉」。不能同樣作二言與四言兩句，卽難成爲雜言之

定式。據此，六言句法不可破，回波樂爲雜言之希望已絕，其調爲齊言之案乃定。竹枝(二)句法亦曾被破，詳下編格調。

於此當問：回波樂之傳辭四首，首二句皆曰「回波」，首四字多曰「回波爾時」，沈辭傳作「回波爾似」，實誤。究何謂乎？曰：此調始爲集體和歌，始唱開端如此，衆和從同，遂由習慣，而成定格，並無任何作用。此項定格，作者當守，在全句內意義之需要亦爲定格所掩。上文於五更轉等之聯章，已舉聲詩中三項定格，並此而四焉。

別種附加辭以相襯讚爲特例。相襯讚十二首形式一律，齊齊整整，以五言四句二平韻爲主，不能否認其爲齊言聲詩。但在次句及末句下，分別有二字短語之和聲辭，曰「希現」、「彩憐」，亦十二首一律，初無二致，並不妨礙其主辭之爲齊言。在主辭之前，另有呼題，曰「憂曇花」三字句，又接有棒喝語，曰「大衆用心聽」五字語；且於二語之下，亦分別有二字短語之和聲辭，曰「希現」、「彩憐」，仍十二首一律，初無二致。如此，雖使全辭形式已成爲「三五、五五五五」句法，甚至成爲「三二、五二、五五二、五五二」之形式，但讀者仍當認定相襯讚是五言四句聲詩，不必動搖。一旦此項棒喝語等所在，被填作他辭，在聯章內多首不一致，各融爲主辭之一部分，則成雜言詞調，不復爲齊言詩調矣。佛辭形式變化多端，和聲辭外更有呼題與棒喝語，毫不足異。敦煌曲初探二論佛曲辭，曾曰：「有以重複

之句開始者，有讚前附佛號者，有讚後附勉語、禱語，有如說白者，有兩種前後兼備者」，已足說明此處所謂「附加辭」之問題。

對句似屬修辭範圍，與形式無關，非此處所當及。但聲詩之形式既託於詩，絕句之外，既兼及五、六、七言律、小律、排律，則對句一層，勢不得不包於形式之內。後世言長短句詞之律者，於分片、句法、叶韻、平仄外，所以兼及對句者，正因對句並非純粹文律，兼與音律有關。詞中對句所在，宋人指為精粹部分，製譜之時每每繁以美聲。自後塡其調者，於此等處，乃不能疏略而不對；猶之金、元南北曲中「務頭」所在，四聲必嚴也。在聲詩中，聲對辭起何作用，由今言之，已早成陳迹；對句與散句在配合聲樂中，有無區別，實無從妄揣。茲但憑現存資料，述其對句現象如次，倘與別方聯繫以後，亦可能有作用——

五言四句本應為絕詩體，但四十九調中，用對句者竟達二十七調，占一半以上。且有以仄句起，全首作二聯者，殊出意外。

七言四句應為絕詩體，四十九調中，用對句者僅十二調，略超四分之一。較之五言四句中對句超過一半者，情形乃異，未知抑有故否。

五言六句九調，作對句者四，皆出文人手，另義見下文。

七言六句一調，浣溪沙，於後片之開端用對句，成換頭，甚突出。

五言八句應爲律詩體，今二十三調中，對句完備者有二十調之多，現象正常。梅花落等及四舉酒以下四種樂章，且各作三聯；採桑子、甘州樂幾乎四聯。簇拍相府蓮有兩聯，而分在開始及五、六兩句，中間有隔。可能原是五言四句二首。平仄方面亦有此傾向。此點收獲，不無意義。

七言八句應爲律詩體，但九調中，竟有五調無對句者。上述七言四句體，不用對句，原合七絕本分；今七言八句乃律體，而對句調反少，散句調反多，何歟？

六言四句亦應比照爲絕體，但五調中，作一聯或二聯者佔其三，與五言四句之情況接近。雖六言三句之調中，尚存在一聯。

六言八句亦應比照爲律體，現列二調，各用二聯，確是律體。凡不認六言爲詩者，可以考慮。

五、六、七言在十句以上者，或作排律體，多對偶。如五言十二句、中唐體。十六句、二十句、六言十句是；或作歌行體，無對偶，如五言十二句、盛唐體。七言十句、七言十二句是。合上文看，作六句、十二句者，分明非普通之絕、律徒詩比；若擬作排律，則十二句仍嫌短促，又不類；其亦用對句，可能因合樂始然。故中唐楊巨源之春日奉獻聖壽無疆詞十首聯章，平仄一致，對仗工整，又加以爲十二句體，其屬聲詩，殆無可疑。

凡體近歌謠者，當無對句，如五言六句之黃臺瓜辭及得体歌是。

和聲辭句法據目前可查之十五調中，普通作「二種一次」，如破陣樂、舞馬詞等。間有作「二種四次」者，如竹枝(一)及採蓮子。「二種八次」者，如竹枝(二)。亦有特殊作四句者。添聲之楊柳枝。凡作一種者，從二言至五言不等；作二種者，每句二言至五言不等。和聲中有一類示歡祝之情，末字曰「樂」，如「四海和平樂」、「億歲樂」、「遊江樂」等是。有一類示愛慕之情，如「女兒」、「年少」等是。有一類示悲傷之情，如「也也也也」，爲啼泣之聲。有一類用實字塡聲，並以增韻、足意，如添聲之楊柳枝作「漏迢迢」、「無尋處」等句是。日人目加田誠詞源流考，謂皇甫松天仙子內「登綺席、淚珠滴」三字二句，「並非……塡實字於虛聲」。此例此說中含有和聲辭長短之問題，應注意。據下章「丙」虛聲說，誠有人混虛聲爲和聲者。但此等三字二句韻語之格在長短句詞調中頗多。既不同於竹枝和聲「舉棹」、「年少」之短語互叶，亦不同於添聲之楊柳枝內三字句與本辭之互叶，當可斷爲非和聲辭。靑木正兒在塡實和、泛以成長短句之主張內，將和聲辭之句法與位置任意放寬，諸多未合，詳七章十節。

疊句資料太少，難得其詳。若渭城曲、拋毬樂所有，可能皆三字句，渭城曲亦可能疊唱全句七字。

六、叶韻

叶韻一事在初步鑒定唐聲詩時，不應放棄，且須堅持，作爲構成聲詩之第三基本條件。雖如古採蓮曲全不叶韻，亦不失其爲詩，日本所傳偈讚體之泛龍舟辭全不叶韻，皆特殊例外而已。若從原則衡之，唐聲詩已入隋、唐燕樂範圍，所謂「詩」，已屆「近體」成熟時代，與六朝及其以前之樂府均有大異，要求聲詩必然叶韻，毫不爲過。聲詩曲譜既大都失傳，欲肯定唐詩之合樂關係，幾乎無可憑藉，對於辭之叶韻一事，更不容不堅持。

除一二特例外，更有兩種疑似情況，不可不辨：少數民族之民歌，原作本非漢語，而傳者每譯爲漢語，頗無韻腳之拘，方能達情。以後世視唐代，唐代恐亦不免。淸李調元南越筆記「粵俗好歌」條曰：「瑤俗最尙歌，男女雜遝，一唱百和。其歌與民歌皆七言而不用韻，或三句，或十餘句，專以比興爲重，而布格命意，有迥出於民歌之外者。原例云：「黃蜂細小螫人痛，油麻細小炒仁香。」又云：「行路思娘留半路，睡也思娘留半牀。」瑤語不能盡曉，爲箋譯之如此。」按箋譯無韻，與原作無韻，畢竟兩事，不能相混。再則佛經作長偈者，佛曲吟辭內大多數之偈讚，均不叶韻。九章論吟唱雜體，乃劃之於一般燕樂歌曲之外，決定爲吟，爲聲詩之流變，而非其本體，蓋有故也。非本體叶韻與否誠不計矣，若對所謂本體者，又不限韻語，則理更難通。

論聲詩之叶韻，僅指一般句尾之末字所有；若句尾二字雙聲、或句中之叶韻等等，概不涉及，聲

詩原以近體詩爲主要成分，但並不以之爲限，絕不廢其餘小部分之變體。近體詩當然要求叶平韻。此外所謂變體者，不外叶仄與拗格兩種。拗格詳下節。百五十四調內，叶仄體及平仄均叶體各有七調；聯章之中叶平叶仄兼有者三調；此事在雜言歌辭內尤著，詳唐詞體用。逐句叶韻者一調，漁父引。合占全數百分之十一強；餘則皆以常態叶平。凡叶仄或拗格者，大都帶有他種構成條件。其爲聲詩，不可動搖。又凡叶仄或平仄兼叶者，其句間之平仄仍不失爲近體旋律。溫庭筠堂堂及達摩支二調，皆四句一換韻，一則先仄後平，一則先仄後平再仄。溫氏之西洲詞，亦此一類。達摩支曲調起於初、盛唐，而祇見晚唐之辭；其換韻與協音部分，未知猶是初、盛之遺否？值得注意。鵲踏枝、木蘭花與玉樓春之叶仄，另爲一類；前二調興於盛唐，而傳辭多屬五代，以不換韻爲本，應是五代唱法。

百五十四調內除初體或常體外，尚有具別體者，正曲外，尚有具輔曲者，凡三十二體；更有具兩種別體者，凡五；總四十二體，約全數百分之二六。此等別體之內容，無非平韻體外兼有仄韻體；五、七絕之叶三韻者外，又有二韻體；隔句叶韻者外，又有逐句叶韻體。

以上就聲詩格調檢查結果爲爾，其中叶韻情形，尚有在此以外者。如失調名之「須大拏太子度男女」辭聯章十一首，末首七言四句，以起、結二句叶仄，中間二句不叶。此格甚罕，惟變文太子成道經內有一首七言四句，以起、結二句叶平，中間二句不叶，可引爲同格 成道經此辭云：「長生不戀世榮華，厭患王

宮爲太子。捨卻輪文七寶位，夜半逾城願出家。」按古樂府凡三句者，多首尾二句叶、中句不叶，上文「章解」節論三句體內已略見。下文八章六節「挽歌」內引薤露，即此格。可稱「首尾間叶」；此則四句之中間二句不叶，可稱「首尾遙叶」。

七、平仄

唐人歌詩之講平仄，不僅從現有聲詩傳辭之字句間得其實況，且有歌唱方面之文獻證明。全唐文九二七載天寶間道士元辨謝親教道士步虛聲韻表曰：

> 臣自凡愚，生逢大聖！服膺眞教，庇影玄門。謬得侍奉禁闈，恭承待問，夙夜兢惕，將何克堪！伏見陛下親教步虛及諸聲讚，以至明之獨覽，斷歷代之傳疑；定驎驥於海鹽，分景鏡於眞僞。平、上、去、入，則備體於正聲，吟諷抑揚，則宛仍於舊韻。使詠之者審分明之旨，聞之者無誤舛之嫌。……乞特賜編諸史冊，宣示中外。

步虛詞已入下編格調。唐辭爲七絕或五律者甚多。道士唱步虛詞，在盛唐時，既以辨及平上去入者方是「正聲」，則其他七絕或五律體之正聲唱法如何，大致可推。

宮廷聲讚之伎藝水平誠然較高，若在一般歌唱，比較有殺而已，料不至相去過遠。首看文人作品，如崔國輔甘州五言四句，末句作平仄仄平平，驗之後來之甘州遍、甘州子末句，無不然；甚至宋

調八聲甘州末三字，仍守仄平平不替。王維渭城曲本屬徒詩，唐人唱其辭，而守原平仄，當時必已使之特譜聲律，不然，北宋蘇軾擬辭三首，精研唐人之歌法，何至仍謹守原平仄無改？詞譜甚至云：「若平仄一誤，卽非此調」，不爲過分。詳八章三節述宋人歌詩。張仲素聖明樂五絕，末三字必作去平平，三首一般，絲毫不爽，豈偶然歟？溫庭筠雜言調如荷葉杯二首、定西番三首、南歌子七首，同調之平仄，字字相同。南歌子句法已去詩不遠，而七首平仄如一，尤値注意。近人徐棨詞通因此曰：「唐詞之律且有嚴於宋人者，……夫豈無意而然者歟？」徐氏續指皇甫松之摘得新二首中，首句「入入平」，次句「平平入入平」，三句「上平平」，及用疊聲「入入」或「上上」，三仄中入與上有時本通用。無不相同，曰：「此當爲律所限，否則何以謹嚴如此？」他如舞春風七律，首二句必皆以平起，既有此限，便非任何七律舉可以充舞春風。後人但知以宋曲瑞鷓鴣攀附唐曲舞春風，卻不知尊重唐曲之平仄，奈何！

民間作品可借敦煌曲略窺一二。雲謠集雜曲子內，破陣子四首、八片，每片末二句之韻腳二字，多作去平，如「去人」、「恨恩」、「度春」、「萬津」、「淚頻」、「易呈」、「去書」、「自舒」、「斷絃」、「怨天」等。此例相當突出，其辭頗帶盛唐色彩，識者早已信爲適應聲律之故，不敢謂民間作品或早期歌辭，對於平仄一事便疏忽不講，或並不堅持。

上述荷葉盃、摘得新、破陣子等，原是長短句詞調，並非詩調；但於此應從「歌辭總體」出發，將

唐代齊、雜言歌辭已講平仄之例證綜合體驗，以破過去學者對此之種種誤解。過去認爲盛唐無詞調，認爲歌詩賴唱和聲以維持，極粗，認爲作家不顧倚聲，詳七章八節。認爲自溫庭筠始，唐詞之律始細。……此處文獻資料則說明盛唐歌辭已頗研聲律，元辨一表所反映者，實不以步虛一事、宮庭一面、齊言一體爲限，固然可必，而荷葉盃三調所反映者，亦不以其自身三調、溫氏一人、晚唐一代爲限，又可以知矣。

百五十四調內，有六十調可認爲拗格，或於近體之外又兼有拗格者，已占全數百分之三十八強。此所謂「拗」，乃極廣義，凡不合近體詩之平仄者皆是。大致可信爲倚聲使然，聲之本質所在，必辭拗方足以協耳。茲祇就辭之情況言，約有七類：一曰擬民歌而拗，如竹枝(二)、浪淘沙、山鷓鴣、春江曲、得体歌、黃臺瓜辭等是。二曰擬齊、梁樂府而拗，如花遊曲是。三曰擬古詩而拗，如飲酒樂、嚮棄歌、白紵辭、中和樂、功成慶善樂等是。四曰因屬初唐五律之體而拗，如王昭君、梅花落、踏歌詞(二)等是。五曰因叶仄韻而拗，已詳前節。六曰僅有一二拗句而已，如胡渭州、思歸樂、渭城曲、舞春風等是。此類約有十一調。七曰一般之拗體詩，如楊下採桑、于闐採花、吳楚歌、金縷衣等是。此類約有十五調。至於因傳辭訛甚、讀不成句、有若拗體，如日本所傳甘州樂是，尚不在內。

萬氏詞律指蘇軾擬渭城曲曰：「下二句失粘」，直不知聲詩中有拗體也。劉氏詞史指陳徐陵、唐王

建之烏夜啼平仄通叶，謂皆應收入詞譜，則又太泛；蓋未知聲詩之成立，須具備一定條件，非拈來即是也。詳末章平議「擬古樂府亦入詞譜」條。——二者不及與太過，相去何遠！

近人丁儀詩學淵源二曰：「嘗讀唐人歌絕，爲樂工所取者，其五音莫不協於他作，而古風拗焉。固知樂工去彼就此者，蓋謂其韻古，不易作譜耳。」使入樂之詩莫不協於平仄，則對聲詩中頗具拗格之事實，將何以處？亦所見未廣之故。首章曰：「聲詩之辭，斷以近體爲主」，「爲主」而已，必不曰「以近體爲限」。

至於同調數辭，而有平起仄起之分，因屬近體，遂致通首平仄皆異；特例如清平調三章之聯章，乃同時作，曾同時歌者，而二章平起，一章仄起是。徐棨詞通因斷定歌此三辭是「就詩成歌」，並非「倚歌成詩」。但若從清平調之歷史淵源看，從三章在當時乃以「歌辭」進，非以普通詩篇進而論，確係「倚歌成詩」，並非「就詩成歌」。詳下編格調清平調。詩調分平仄而合樂之詳情今雖不明，要有與詞調異者，不能悉用詞樂繩之。唐譜中有注明「換頭」者，則另有「重頭」可知，有注明「重尾」者，則另有「換尾」可知。同調之辭有分屬不同之若干宮調者，其聲譜自可能於大同中見小異。彼同調之辭而平仄不同者，在歌譜中，或必須通過此類安排，始得諧協，亦未可知，俟知音者窮之。

第四章　歌　唱

唐人歌詩眞象如何，北宋時已晦昧，除蘇、黃等數家外，雖「通人」多不曉其事；藝人所執，向無文獻可稽，未詳究竟。後之言者，每憑宋初情形，以逆料唐，或憑局部之音樂常識，肆意推衍。須知宋事非唐事，宋法非唐法。宋以後之讀者，不明其人所言限於宋代文人對唐詩之擬歌，不符唐人歌詩原制，而膠着浮言，孳乳臆說，其事乃益棼如。淸人如此，近人仍如此。蓋祇就宋以後成說展轉稗販，未嘗對唐代文獻，踏實以求也。本章欲救其弊，所陳雖已數萬言，而破多於立，祇小部分觸及唐詩音譜、節拍等實際，餘仍空處盤旋，紙上談兵而已。然凡此所觸及處，大都原則問題，基本認識所在，是非之判，虛實攸分，於事誠不可少。設談兵無益於疆場，徒亂秉符節者之主宰，有如唐代音樂文藝研究發凡一篇所云，（見教坊記箋訂前。）則事大可已。本章與下文七章論詩樂與長短句之關係者，應存應廢，惟期後之讀者見聞既多，有所衡鑒耳。

一、唐詩歌法未亡

唐詩歌法未亡，須憑實際，樹立信念，而堅持之，追求不捨，庶幾有收獲之一日。前人探詞之源者，每好言「詩樂亡而後詞樂興」，例見下文。又末章三節所列「詩道失傳，小詞大盛」等條，於例亦著。乃別具作用，不可誤信。若有此成見存在，將認定非詩樂讓位，詞樂必難興，則歷史上當亡者不亡，尚復何待？至對詩經以降，我國歌辭中齊、雜言一貫並行無礙之史實，每每絕不一顧，豈非憾事！故先須臚舉文獻，證明唐代詩樂、詞樂確屬共存共榮，各有其位，從無爭奪。局面如此一開，對篤志於詞興者言，未嘗無釜底抽薪作用；其於詩樂之亡與病，向來詬厲不已者，或亦可以稍悟矣。

宋程大昌演繁露於唐詩之歌唱用何爲調，既尚感茫然，詳前章首節。追論目擊聲譜，其於唐詩之聲，絕無所聞可知。但同時王灼碧雞漫志卷一曰：「唐歌曲比前世益多，聲行於今、辭見於今者，皆十之三四，世代差近爾。」倘依唐代聲、辭之總數計，「十之三四」已當三四百曲。於此當問：程氏絕無所聞者，王氏何以得聞其十之三四？相差何遠？此十之三四中，必兼包聲詩與長短句詞兩種在，觀王氏志文所舉詩調之多可知。其述蜀王衍命宮人李玉簫歌衍自撰七絕宮詞，曾曰：「五代猶有此風，今亡矣！」語乃專指詩樂而言，不復及詞樂。然所謂「亡」者，乃賓主當筵，歌唱自撰詩篇之風，至南宋初已亡，非謂唐

樂、唐譜至南宋初皆渺不可覩也。王志於霓裳羽衣曲又曾曰：「唐曲今世決不復見，亦可恨也！」乃專對此一曲言，非泛恨唐譜皆不復見。且王氏所恨不見者，後來姜夔從樂工手中仍見之。此乃私家探討，際會不同，互有得失，其稱述者各以所得爲限，當非事實之全。正賴後人彙而察之，得較廣之面，然後袪疑釋慮，自不難耳。

王氏志中，曾詳考唐雜曲、大曲共二十九調，且各明其傳至宋時之情形如何。就中十調，皆已在本編次章所列聲詩格調全目之內。於涼州則謂尚有黃鍾、道調、高宮三種是唐曲；於伊州則謂天寶所製，當仍在宋所有七種商調伊州之中；於胡渭州則謂宋所行者，已非唐大遍全曲，足見正是摘遍之聲詩；於六么即樂世。則謂行於宋者四，不知唐調在其中否。北宋蘇軾詳紀「古本陽關」即渭城曲。之唱法，猶指唐音。胡仔與程、王二人亦大致同時，皆在宣和、紹興之間。乃胡氏於漁隱叢話內竟稱五、七言之詩樂，當時祇存瑞鷓鴣、小秦王二調而已。瑞鷓鴣猶可依字以歌，小秦王則須雜以虛聲乃可歌，語詳下文。說後舉例，則全爲蘇軾之擬作，不復舉唐詩，去王灼所知者更遠，則又何歟？瑞鷓鴣可能由唐調舞春風來，姑不論；至蘇軾所作之小秦王，乃當時尚傳之陽關曲而已，均詳下文。並非唐代之小秦王也。胡氏所謂「存」者，祇能指五、七言之形式，難以指唐譜。語詳下文。胡氏顯然未見唐譜，所言始如此虛誕。後來姜夔於醉吟商小品序內，謂得聞醉吟商胡渭州；於霓裳中序第一序內，謂得

黃帝鹽、蘇合香及商調霓裳曲十八闋之譜；於徵招序內，又謂「再三推尋唐譜並琴絃法，而得其意。」——凡此則又皆指唐譜，確鑿可信。綜較數家接觸唐譜之量：程不如胡，胡不如姜，姜不如王。可知雖遲及南宋，唐樂譜猶未亡，惟專家如王、姜二子，求之殷切，乃得之豐腴，諸譜之辭按諸姜氏所擬，雖多雜言，若在唐時，實齊、雜兼備。如胡渭州之唐辭乃五言四句。換言之：聲詩之聲降至南宋，文人耳中猶洋洋焉，況南宋以前！所不知者，祗舞容耳。

後人凡辨認不清、或原有成見者，乃專借王氏「今亡矣」或「泱不復見」諸語似是實非者，以信歌詩若絕，詞樂遂興之說。如明俞彥爰園詞話云：「詞何以名『詩餘』？詩亡然後詞作。……非詩亡，所以歌詠詩者亡也。」清胡薇元歲寒居詞話云：「及唐中、晚，詞亦萌芽，而歌詩之法絕，詞乃大盛！」——二說可表其餘。實則聲詩與長短句向來分鑣並轡，比肩而行。詳七章二節。詩樂與長短句樂之間，何嘗劃若鴻溝，此興彼廢，曾經遞嬗於一朝一夕間歟？且物之隱逸與滅亡，乃截然兩事。如信其絕滅，自放棄不復顧；如以為隱逸而已，必猶願多方探索，以利研考。宋周密齊東野語敍南宋修內司編樂府渾成集百餘冊，謂古今歌詞之譜靡不具。使其說果實，則唐人所以歌詩者必然在內，試問其譜又何自而得？亦無非宮廷所儲、樂工所執、與民間所藏之三面而已。禮失求諸野，樂失亦求諸野。唐詩歌法亡於北宋一般文人間，不亡於三唐、五代之朝野；亡於文人間，不亡於民間；亡於詩本體，不亡於

其蕃衍之子孫。——此三者乃應有之基本認識，必不可以模糊。

二、現存樂譜概況

唐開元鄉飲酒禮所用風雅十二詩譜，自宋迄今猶傳。眞僞如何，因屬雅樂範圍，非本編所當辨。

至於俗樂之中唐聲詩之樂譜今猶傳世者，大概有五方面可言——

一曰：敦煌石室唐人寫本中有樂譜一卷，（伯希和編三八〇八號。）存於巴黎，其解說已詳見日本林謙三著敦煌琵琶譜的解讀研究。此本內列曲調名九：傾杯樂、西江月、心事子、伊州、水鼓子、急胡相問、長沙女引、撒金砂、營富。其中僅長沙女引（疑卽柘枝引，詳敦煌曲初探。）及營富（疑卽瀛府。）二調名爲教坊記、唐會要等書所未載，餘七曲名均見教坊記。就中水鼓子乃七言四句聲詩，見樂府詩集；伊州有大曲，有雜曲，均詩體，均有傳辭；傾杯樂、西江月之傳辭，雖皆長短句，但初唐傾杯樂爲六言聲詩體，已用於豔曲，見許敬宗上恩光曲子啓；（前章論六言已提及，另詳十章「待訂資料」。）此譜所配之傾杯辭如何，不知。另伯希和編三七一九號寫本之背面，有浣溪沙殘樂譜少許。譜內屢注「復」字，未知何意，爲前述九曲之譜內所無。朱謙之中國音樂文學史內堅信工尺譜字起於宋，力詆凌廷堪燕樂考源表示隋、唐卽用「工尺」，爲無歷史依據。楊蔭瀏中國音樂史綱五〇七頁曾謂工尺譜字宋時已有，姜夔、朱熹、蔡元定

等都曾提及。使就敦煌譜及下述日本所藏唐譜以驗，當感此說猶有不足。凌氏云云，必有依據，惜未詳，亦於國內追踪唐譜之另一線索也。潘懷素著文從古今字譜論龜茲樂影響下的民族音樂，曾列古樂譜之譜字多種。

二曰：日本流傳唐譜甚多。如陽明文庫所藏古鈔本五絃譜內，載王昭君、如意娘、秦王破陣樂、飲酒樂、聖明樂、何滿子、天長久、惜惜鹽、三臺、平調火鳳、韋鄉堂堂、六胡州等二十二曲之樂譜，其原寫譜人石大娘乃唐人，所寫可信爲唐譜，且流入東邦而未經改變者。林謙三著國寶五絃譜及其解釋端緒等文，已詳其內容。譜內曾題：「丑年潤十一月廿九日」，林謙三訂爲寶龜四年，公元七七三，當唐代宗大曆八年，癸丑，說明二十二曲均出初、盛唐。所可驚異者，上舉之十二曲，在唐辭悉爲聲詩；餘十曲九明樂、胡詠嗣、蘇羅密、蘇問提、夜半樂、上元樂、武媚娘、移都師、弊契兒、崇明樂。唐辭無傳，容尙有聲詩之調在內。彼邦「雅樂」中又有龍笛、篳篥、鳳笙三譜之調八十餘，其中如迴杯樂、三臺鹽、甘州、想夫憐、扶南、白柱等，亦與聲詩格調內之調名相合。他如輪臺、甘州樂、泛龍舟，彼邦傳辭皆詩體，今尙能歌舞；玉樹後庭花與最涼州，我傳唐詩，彼傳唐譜。——凡此二十三調，除五絃譜所見是原抄外，其餘數譜自唐以來，在彼邦已經歷若干世紀，倘循名質實，難免無所變遷；惟基本上對我唐樂聲容必尙有部分保存，則可信也。潘懷素文內指日本「雅樂」字譜曰：「這些譜字傳下來的樂曲，還有數十曲之多，不管它的內容如何走

了樣，但是可能還有一些隋、唐音樂的氣息保留下來。」再如古佛曲之聲明譜，日本亦傳，並值整理，詳下文九章述佛曲辭之末。

三曰：中央亞細亞曾發現唐譜。日本田邊尙雄東洋音樂史謂中亞探險隊曾得我國古代五絃譜，其中傾杯樂有各類不同之譜云云，其詳俟查，未知悉在上述敦煌樂譜之外否。按五絃琵琶，唐最盛行。傾杯在初唐已流行爲豔曲，其詞爲六言聲詩，已如上言。盛唐曾用傾杯樂數十曲配馬舞。中亞探險隊所得，可能唐譜居多。詳情應在石田幹之助中央亞細亞探險之經過及其成果，見東洋史講座第十四卷。又橘瑞超有中央亞西亞探險談，見地學雜誌第廿四卷，均未及核。

四曰：朝鮮方面亦傳唐樂，共百餘篇，其彈法與唱聲猶傳於樂工者，尙有三十至四十調之多，見樂學軌範與進饌儀軌等書。日人內藤虎次郎於宋樂與朝鮮樂之關係一文內，曾詳言之。此所謂「唐」，原泛指中國而言，其樂多數爲宋時所傳之詞樂。然其唱辭中猶多見詩體，一部份必猶爲唐音，可以斷言。若經訪求、分析，不難致之，事非絕望也。參看五章四節軟舞，及八章三節，述宋代歌詩。

五曰：舊籍內所傳之零星唐譜。明末所編南曲九宮正始曾附見唐譜歌樓格，一時尙難置信，但未經具體分析考查，亦無從完全否定，是有關唐譜之一宗研究資料。詳唐詞體用。前章七節引玄宗時道士元辨上表，述當時步虛詞能合平上去入四聲之要求者，方算正聲，於歌樓格之考訂，極爲有利。所列五十曲名內，卜算子作五言八句格，使果出於唐，便屬聲詩。清初編律呂正義，後集四七載蒙古笳吹中，有迴波詞樂譜，揣之

同見之五調均爲唐代樂曲，無一例外，知此項樂譜內，必猶有唐音。毛奇齡皇言定聲錄載明寧王臞仙所傳唐樂笛字譜，有嘆疆場全譜，大酺樂及桂華曲殘譜，辭皆聲詩也，其是否純爲唐音，抑尚保存若干唐音，殊不可知，亦俟結集多方唐譜，具體研究以後，方能判定。清吳穎芳吹豳錄評論其譜多可疑處，詳下編格調各調後所引。 國內所傳宋詞之樂譜，近來較有進展；惟其中所保存之唐音究有若干，恐尚難分析還原。至於金、元南北曲系統中，今日所傳，祇明中葉以後之崑腔而已。其中有仍用唐詩調名及唐、五代辭者，如陽關曲、三臺、漁父引、欸乃曲、生查子等是；有辭雖採自後人，而調格仍屬聲詩者，如步虛聲、添聲楊柳枝、浣沙溪等是。諸調之譜總彙於九宮大成譜內，其聲之來源不詳，亦不敢必其完全不存唐音。北京首都圖書館尚存有此譜之部分底稿，可供參考。 如清末范鍇花笑廎雜筆所見，用南曲聲調唱唐人絕句，謂獲見於傳奇中，供審音者尋繹，卽運用大成譜內崑腔譜之一實例，表示後人於此事，正多方鑽瞀，不甘寂寞。雜筆四曰：「唐人絕句，多付管絃，調奏清平，旗亭畫壁，尙矣！迨宋、元，長短句盛行，復有低唱淺斟之雅，而絕句之歌，漸已泯沒無聞。前明一代，詞學廢舛，徵情弄拍之音，遂爾失傳，深可慨惜！所幸元人南北曲譜尚不墜緒，記於傳奇中，獲見『寒雨連江夜入吳』一首，按仙呂調醉歸花月渡度腔；『奉帚平明金殿開』詩，按大齋郎度腔；『黃河遠上白雲間』詩，按天下樂引度腔；『開篋淚沾衣』詩，按誤佳期度腔。審音者或可因之尋繹。」

此外尙有兩端可述者：近年對國內之古琴譜已加整理，有百餘種問世。其中附錄歌辭，卽用唐

詩、甚至近體，且有曲名者，亦屢見不鮮。琴樂在燕樂中之地位究竟如何，雖猶待深入研討，若宮調、曲調兩項關係之接近，則已甚肯定。略見下文五節。古琴譜之歌唐詩近體者，對唐詩唱法言，參考價值殊高，下編格調內已選錄三曲。可以協助說明唐詩聲譜未亡，——一也。

閩南今日猶盛行「南樂」，有曲調二百餘，比之南北曲所用者多異。其中斷有南朝淸商樂之遺響，或其調之與齊、梁、隋、唐詩樂有淵源者，悉心檢查，容亦可以網獲若干唐代詩樂，且較九宮大成譜所見僞懷素文。而其譜字與敦煌樂譜及日本保存之唐五絃譜所用者頗爲接近。若就其辭之用近體詩者，列唐詩之聲爲有來歷，可信程度當亦較高。參看教坊記箋訂跋內述「南音」。由此一例推知：地方戲曲音樂內儘多蘊藏遠古音樂之根源者，乃研究上一廣大法門！此門一開，便覺吾人探討唐代詩樂，若專一信賴外國所存資料固不可，卽限取本世紀新發現之資料，而置已往之民間寶藏及舊文獻之多所積儲者於不顧，更不可，——二也。

綜上所述各方面，唐詩至今確有傳譜者，已達三十二調；可能有傳譜者，又在三四十調之間。較之宋代程、胡、王、姜諸人所得見者，超邁多矣！較之宋詞歌譜今日猶傳之數，亦未多讓，烏得謂爲已亡乎？

樂譜與歌法原爲兩事。上文所述，有將兩事混作一談之嫌。惟樂譜乃歌法之所寄託，使無樂

譜，不得其聲與調，將何從言歌法？既有樂譜，再求歌法，所據者既實，當不難致。能如朝鮮之傳唐樂，有譜、有說，於彈法與唱聲並能分別著明，自屬最合理想之事。林謙三敦煌琵琶譜的解讀研究曰：「對於唐代音樂是否可以演奏，是否可以聽得到的這一疑問，我的回答是：在我能够解讀這些古樂譜的程度以內，是可能的。」其自信或稍過，其志誠可敬矣！宜於此識之，願國人追踪。

三、調同聲異與聲同辭異

前章首節所舉「第一誤解」內，曾及後世對唐詩歌法之種種懷疑，重要者有兩端曰：何以「調同聲異」？又何以「聲同辭異」？調同聲異者，指同是五、六、七言之四句、八句等辭調，何以必須分別表現於十百不同之曲牌名下？聲如無異，何以宮調所屬、舞態所宜等，又各有異？甚至在百五十四調內，同一五、七言四句，何以竟各有四十九曲不同？聲同辭異者，即劉禹錫所謂「踏曲興無窮！調同詞不同」是。同爲一曲，何以能結合許多不同之辭，而皆可歌？其眞情實況如何？如小秦王一調，入宋人手，何以即兼容渭城曲辭、突厥三臺曲辭、甚至竹枝之辭，彼此公用？其中是否有若干曲調根本雷同，可否合併於一，而餘者作廢？此二問題若求徹底解決，須俟上述唐樂曲譜全數結集，經過專家研究，洞曉其音調、曲度之體用以後，方有可爲。目前則尙非其時，亦未得其人。玆僅就資料所示，個

人想像所及，姑作一二假說於此，以供他日時至人歸、史實昭明，取作批評之話柄，亦聊勝於無。

沈約宋書樂志首分樂歌爲二類：「由徒歌而被之管絃」及「因管絃而造歌以被之」。唐人修晉書志，用其說。孔穎達於詩大序疏內，分爲「準詩而爲聲」及「依聲而作詩」兩類。原文：「初作樂者，準詩而爲聲；聲既成形，須依聲而作詩。」宋初黃休復茅亭客話分爲「本詩之言而成調」與「因調以成言」兩類。卷十「黃處士」條。郭茂倩樂府詩集分爲「因歌而造聲」與「因聲而作歌」兩類。顧炎武日知錄曰：「古人以樂從詩，今人以詩從樂。」——此五說意實一貫，皆就聲與辭之結合互爲主從、互爲動止之情況中，劃成彼此對等而又對立之兩大類：(甲)由聲定辭，聲爲主，不動；辭爲從，以辭就聲。(乙)由辭定聲，辭爲主，不動；聲爲從，以聲就辭。自詩經至元曲，自雅樂曲調至俗樂曲調，按其成因，無能出此兩類之外者，原則上無第三類存在。

唐聲詩中被指作「調同聲異」之事，如同爲五言四句，而聲之格調有五十左右，同爲七言四句，而聲之格調亦五十左右，其中絕大多數實皆屬於(甲)類之由聲定辭。此等「定辭」，雖基調爲近體詩，而變化仍多。如以平起、以仄起、民歌拗格、詩人拗格、和聲辭、疊句，其他附加辭種種，皆其所以「定辭」之標準，從傳辭內猶一一可指。更有若宮調正變、歌唱特點、聲情諧會、聲樂性能、舞容發展種種，已見前章首節論「第一誤解」。亦皆所以「定辭」之準，特爲傳辭文字所不能表現者。張說之舞馬辭、李白之

清平調，劉、白之竹枝詞、浪淘沙、楊柳枝等，皆其明例。至於(乙)類由辭定聲部分，辭發於特殊人物之手，文字不能移易，其體格亦在近體詩之外，有不俟言；如五言十六句之中和樂，二十句之功成慶善樂，七言四句之桃花行等皆是，一望可知。

乃事出意料，於歷代歌辭共有之(甲)、(乙)二類成因外，唐聲詩竟打破原則，尚存在第三類(丙)「選辭配樂」，正所謂「聲同辭異」者之由來也。此類應以元稹樂府古題序內之說爲據，原文詳見七章十一節。但元氏體驗未切，卻用(丙)以代(乙)，而與(甲)並峙，致義理乖錯，措語含糊。前人泛論文體之流變者，自王灼碧雞漫志起，對元氏此說卽有駁難，實非無因。元氏曰：「備曲度者，總得謂之『歌曲、辭調』，斯皆由樂以定詞，非選詞以配樂也。」又謂「詩」有九名，「皆屬事而作，……審樂者往往採取其詞，度爲歌曲，蓋選詞以配樂，非由樂以定詞也。」全文詳七章十一節。前後反覆曰「選詞以配樂」，與(乙)類之由辭定聲，辭不改動而賴聲之改動以協調者，顯然不同。「選詞」是選現成之名人作品，不加改動；「配樂」是配入現成之聲曲折，亦無改動。彼此但有選配，並無調節。合則用，不合則罷。猶之以足配履，既不能削足，亦不必裁履。履之爲度，無比充盈，已敷適應當時足型之所需，故無須裁製也。此一簡法，惟見採於唐人部分之歌詩與歌部分之大曲，實不在歷代歌辭共有之(甲)、(乙)二成因內。元氏對於全面，條理雖嫌未清，若其對「選詞配樂」一端能於據實提出，功莫大焉！不僅供此處說明

「聲同辭異」之理解而已。

何以云履度充盈、堪應足之所需？曰：首章五節已述，盛唐宮庭所集之中外樂曲總在千至二千數之間；民間所有而宮庭未備者，尚不知凡幾。有史以來，堪云空前！此際外樂之輸入正值高潮，開展甚速，不可遏抑。於是純粹中外樂曲外，或中外雜揉，或外樂之間又相互交錯，如扶南樂用天竺樂器等。其變繁，其量益廣。用以結合當時各種近體詩篇及長短詞句，以求其逐一符膺貼切，無所遺憾，當非難事。其中適合於齊言歌辭之一部分數量必亦充沛，縱一面於原辭不加增損，一面於原曲不事剪裁，仍可觸處逢源，取用不竭；結果數百不同之曲度，乃得各繫以適合之歌辭。雖因本事與始辭之內容，早已各標調名，於開、天盛世已燦然而備，蔚爲大觀，若其事之終始，實皆以聲爲本位也。其聲曲之尤膾炙者，或工伎之奏弄歌囀尤擅長者，乃有某一曲如囉嗊曲。或某數曲如謫仙怨、竹枝、楊柳枝、浪淘沙、浣溪沙等。特別流行，超諸一般之上。工伎不能詞章者多，辭雖一一新撰，同時又慕名家之篇，歌之足增身價，如唐妓以能誦白居易長恨歌自重，見首章。乃恣意選擇，如雲韶樂工之採李賀詩，教坊樂工之採李益詩等，詳十一章「紀事」。入其所擅長之聲曲，其事亦仍以聲爲主。至於宋人將渭城曲、三臺、竹枝等辭歌入所謂小秦王，乃當時大部唐樂已晦，時人於陽關曲即所指作小秦王者。尚熟習，遂有張冠李戴、聊以解嘲之舉；此絕非唐人之歌詩，亦非唐詩之「選詞配樂」。因所選之詞，本身原爲徒詩，並無調屬，方爲之配

樂；渭城曲、三臺、竹枝等原皆聲詩，各自有調，唐人豈有放棄三臺、竹枝等原聲不用，而將諸調轉唱入他曲之理！性質迥殊，無因相混。惟爲好辭求得好聲，乃唐、宋藝人之共同願望，不妨以宋喻唐。如八章三節引晁無咎評黃魯直曰：「間作小詞，固高妙，然不是當家語，自是著腔子唱好詩。」趙長慶惜香樂府眼兒媚謂「笑假人道：『新詞覓個，美底腔兒。』」此雖皆宋時情事，而「美腔」與「新詞」，始則各不相謀，終可投合無間；方其投合，乃以腔爲本位，其法仍然唐代「選詞配聲」之遺，恰恰說明問題。

四、唐人歌詩分精粗

此節所云，足以補充上述之不足。何以辭調同而聲調則異？其一部分原因正賴此節以明之。據現有資料，唐人歌詩技術，自朝至野，有精粗二種不同。精者講及字之四聲，如前章末節論平仄所舉例證，俱係事實，無可懷疑。至於歌唱技藝之要求，則初唐如麗音唱行天，辭乃五言。「清暢舒雅，含嚼委態，有喉牙吐納之異。」通典一四五。盛唐如任二姑子之歌，「吐納悽惋，收斂渾淪。……四姑子發聲遒潤虛靜，似從空中來」，教坊記。中唐如白居易樊周家歌者，有「清緊」、「深圓」諸妙。房[illegible]，[illegible]如[illegible]。衡其意表，俱臻上乘，較諸後世曲藝之造詣，似乎已無多讓。沈括夢溪筆談五：「古之善歌者有語，謂當使聲中無字，字中有聲。」清沈曾植全拙庵溫故錄謂即張炎詞源「舉本清圓無磊塊」之詳說。又謂「『古之善歌者』，蓋唐人舊傳歟？」

唐人歌境，本有「唱聲」與「唱情」兩步。「唱情」較進，即「聲情諧會」之旨，上文已屢見，本章末節尚有所詳。「唱聲」雖爲初步，欲達舒雅、渾淪、清緊、深圓之境，亦非具高度修養不可，豈泛泛者所能致！不圖近人之鄙薄唐藝者，竟限之於一字一聲之幼稚階段，或方板齟齬之先天缺陷中。古人實際與今人體驗之間，相去如此懸遠，能不令人駭怪！

惟若僅此一種衡度而已，尚不足賅括史實全面，必須承認此外益普及於當時社會間者，更有一種較粗之唱法在：僅分平仄，不嚴四聲、陰陽。元稹所舉「選詞配樂」者，全部正屬此，亦事態分明，無可否認。蓋聲之本質在腔調，腔調如美聽，或奮昂，或緜邈，聞之足以感人，便自然爲人所激賞；或循原辭，或入新辭，乃至不脛而走。聲，猶舟也，辭其所載，致遠之效，不可紀極。如本章之末述謫仙怨，曾由西川傳至江南，遠達數千里，非明例歟？白居易賞洛下小妓歌楊柳枝，詞章音韻均甚動人，乃特殊事例。能於音韻之中兼賞詞章之美者，亦僅在文人學子而已，非當時一般人所能。此種較粗唱法與上述聲詩之精唱、或南宋詞樂、或崑腔曲樂之間，實有大別，即前者之唱不嚴每字之四聲、陰陽，清濁、尖團等，亦不嚴遵吐字、收音種種規律；而後者則逐步傾向於此，自成傳統，直至崑腔中之清唱，達於極度爲止。但唐詩之粗唱，又可比諸近代之皮黃亂彈。皮黃亂彈無甚辭調，句法不過「攢十字」，以許多「三三四」之句相連，或依七字排句發展。聽者所賞絕不在字句之參差爲美，而但賞其腔之原板、倒板、反板、快板、搖板

等而已。故凡作「三三四」句法或七言長篇者，皆可入腔以唱，亦分明構成「調同聲異」與「聲同辭異」。世之知音者倘不以此說為謬，則唐詩歌唱之精粗二法，成效不僅著於當時，實啓近代崑腔、亂彈唱法之兩大系統。聲詩對於後世諸藝之孕育既多，沾溉尤廣，其功誠不可沒矣。

清江順詒詞學集成三於討論唐詩唱法何以調各異名、唱者異腔之後，下文七節末段引。接敍九宮大成譜及納書楹曲譜內，於同一調名之辭而旁注之工尺、板眼無同者，其起句與收句尚不甚懸遠，其餘或增或減，或疾或徐，皆無一定，有時字無增減，而板眼竟然各別。江氏以為由此可推唐詩之歌唱情形，其意與上文劃定分別四聲之精唱相符。此種精唱內，每一辭必皆有其獨特之細腔，他辭不能通假。又如杜文瀾憩園詞話曰：「唐人熟於宮調，詩皆可歌，故旗亭以之賭唱。」旗亭賭唱事詳十一章一節。則又足說明上文所指粗唱之情形。旗亭之賭，在文人祇爭被採詩篇量多而已，若在歌者次第呈伎中，亦不無競賽之意，則以表現腔調與歌喉之美好為主。杜氏「熟於宮調」一語，尚嫌囫圇；倘易為「熟於融辭入腔」，當較明顯。蓋美腔既定，若又能融辭以歌，使聲、辭之間相得益彰，斯合理想。惟必須此種唱法在字句間，先不嚴四聲、陰陽之種種要求而後可。不然，腔屬固定，辭又無以為融，歌唱新詩之事將不易舉，而類乎旗亭所賭，或囉嗊所歌者，殆難實現矣。——此項揣測，亦未知果中事實否耳。

唐詩之精唱、粗唱，就曲調言，並無絕對區別。如山鷓鴣、竹枝、楊柳枝等調之唱，均精、粗兼備，始粗後精，民間粗，藝人精，聲詩格調已逐一詳之。民間歌謠都屬粗唱，毋待言，向爲藝人所不滿，因有「落調」、「野吟」、「傖哼」、「俚語」等評，已見八章一節。

五、聲辭結合

唐人詩樂中之聲與辭，究竟如何結合，乃一重要意識，含混不得。惜今日所傳唐譜均樂工所用之器樂譜，不附歌辭，對聲、辭關係不能一目了然。然事之理解，有文獻在，尚可推求明確；若理解亦聽其晦昧不彰，則詩樂眞象、詞樂眞源等問題，對部分詞家、史家言，將難澂一當，以使心折。後世因此而始有棼如亂絲、昏如層霧之多般臆說，影響殊乖，不可不察。綜其歧向，可分三途：一、認唐、宋燕樂之譜與辭，乃一字配一聲；二、認散聲、和聲、泛聲等，皆是餘聲；三、認散聲、和聲、泛聲等，皆是襯聲。後二事乃前一事之引申，關鍵所在，當先破前一事。「餘聲」一詞，元劉履風雅翼、淸王夫之尚書引義等，均曾用指上文所舉之甲種和聲。

一字一聲制，爲兼跨詩、詞樂雙方之誤解，不止誣詩樂如此，欲窮虛實，宜從雙方有關之文獻以求。明、淸詞人已有其意，尚無其說；近代詞人始坦白提出，迫不及待。蓋於此制旣鍥而不捨，且欲

逐步向外推演，「名正言順」，於勢不得不爾也。如況周儀誤解和聲，於詞學講義所云，「詞雖可唱，俗耳未必悅之，以其一字僅配一聲，不能再加和聲。」又謂白石旁譜楊悠揚能事，亦祇如琴中有泛音而已。龍沐勛於散聲解釋不同，在詞體之演進一文所云，「所謂和聲、泛聲、散聲，皆曲中之有聲無辭者。長短句既爲適應此種散聲而作，則此種歌辭必爲一字一音。」並謂所傳宋代旁譜，每字僅一音符，當可爲信。均對詞之歌唱首先誤解；至劉堯民詞與音樂主「音數」說，膠柱鼓瑟，遂造其極，而陷於迴身不得。已略見本編弁言及下編格調弁言。下文〔辛〕「音數」說詳其得失。諸家既信唱詞如此，所以意識唱詩者如何；有不俟言。詩樂方面，若就今日得見之唐譜簡字數及同調之唐辭字數，作機械對比，眞象已無所逃；詳下文。惟辭乃自外推合，非原譜所載，尙難絕對取信，故玆仍從分疏理論入手。

「古之樂猶今之樂也」，先參考聲詩前之古樂情況。在儀禮經傳通解內，有唐開元鄉飲酒禮所用風雅十二詩譜，一字一律，乃雅樂也，非俗樂比。但朱熹於此深疑，以爲已配之律外，應有疊字、散聲，始合古樂唱歎之自然。詳下文〔甲〕和聲說。並謂「如此指一字一律。則補古詩之譜，仍指一字一律之譜。而皆可歌，將無復『樂崩』之歎！」此語大可玩味！蓋古樂所謂一字一律，亦僅限於譜之體如此，並不限於聲之用爲然。譜中之律有主無從，見將帥，未見士卒，詳下文。及臨樂與歌，必然有所增益。設使樂工三年不爲樂，則譜外增益之聲將遺忘不可追，然後「樂崩」！朱熹面對古樂譜，能與此可貴之疑，識誠

過人！近人面對宋譜，如樂府大全集、白石道人歌曲等，獨不能有同一觸悟，反堅信詞樂一字一聲便了，何歟？推熹之疑，宋譜之一字一聲，亦體式而已，非所以限其用；詩樂、詞樂亦必有「散聲」。多聲下文稱「多聲」。是實，若「散」或不「散」，識別有異，本質無異，故論者又稱「繁聲」，又稱「纏聲」，一耳。

漢書藝文志列河南周歌詩及周謠歌詩，其後皆另附「聲曲折」，詳首章次節。乃一極要之文獻著錄！不但宋書樂志載張華表文，述魏代合樂詩章，謂其「韻逗曲折」，不改於漢，正由周名而來，周詩謠之聲既皆以「曲折」著，「曲折」含義，恰與一字一聲不相容。蓋一字一聲，直來直往，尚何「曲折」之有？則朱熹之疑中矣。然周詩謠之「聲曲折」，即其聲譜。聲既入譜，更屬定聲。「一唱三嘆」寄於樂曲之定聲，不寄於附加聲。所謂「疊字散聲」，乃宋人對唐詩樂之假識，參考下文〔己〕散聲說。竟推之於周代詩樂，反掩其「聲曲折」之體用，則熹之疑又不中矣。周詩樂，雅樂也；周謠樂，又當時之俗樂也：俱曲折多聲而非一字一聲。周俗樂內當容所謂「鄭、衛之音」，論者貶為「繁手淫聲」，馬融長笛賦：「繁手累發，密櫛疊重。」為「哇咬」或雖發，或哀切，指歌聲。「淫液」，謂歌遲遲延。為「靡靡之樂」，……其聲制、聲質究如何？果尚能守一字一聲之雅淡歟？在古雅樂有不能、古俗樂皆不能者，而謂唐、宋俗樂所以聲詩與詞者皆能之，可乎？雅樂、俗樂於質與貌間之鴻溝無從泯滅。樂記早云：「聽古樂則惟恐臥，聽鄭、衛之音則不知倦。」清胡彥昇樂律表微謂「全無韻逗曲折」，所以令人昏昏欲睡。此種情況唐代之雅、俗

樂間依然。元稹樂府立部伎指太常雅樂云：「九奏未終百寮惰，……遲迴但恐文侯臥。」李紳樂府亦留說云：「太常選坐部伎無性識者，退入立部伎，又選立部伎無性識者，退入雅樂部，則雅樂可知矣！」上文訂聲詩範圍，所以斷然排雅樂、雅舞於聲詩以外者，正爲此。而近人論藝，必欲取彼向皆突出於雅樂、琴樂之一字一聲制，琴樂說詳下文。強加於唐、宋俗樂，不許搖拔，固則固矣，奈慮之不周何！

隋、唐俗樂之舞容與樂之一字一聲制之間，能否融洽無忤，卽大可慮也。兩代俗樂受外樂推助者幾及半，均重舞容；故於樂藝演奏，每曰「觀」，鮮曰「聽」。因之，凡論兩代俗樂，必不容不兼慮舞容。倘固其樂爲一字一聲，勢必牽連及舞，亦隨之而一聲一動。兩代俗樂多以琵琶、五絃爲主器，其曲度大抵先徐後疾；入破以後，無不繁聲促節，以應舞容，遠非中國雅樂之用鐘鼓、琴瑟、簫管者比。唐顧雲詩：「弦索緊快管聲脆，急曲碎拍聲相連」是。聲詩曲如火鳳、如傾杯等，均初唐裴神奴所造之琵琶伎。胡樂舞容，健捷騰踔，所謂「驚鴻飛燕」、「風翥鳥旋」之勢，其舞名如胡旋、胡騰、團亂旋等，已足表態，又非中國雅舞用干戚、羽籥、集體動作者比。一字一聲、一聲一動，近於僵化，而謂可與「驚鴻飛燕」、「風翥鳥旋」之舞勢相諧會乎？論者因宋舞不振，遂忽此，其實不可。

古樂與古樂譜之足資啓發者，原不止此；惟有關俗樂部分之成就，時代較晚，文獻較多，更足徵信，故轉向趙宋以降之朝野情況跡之，果覺事之眞象，益昭昭若揭。劉攽中山詩話云：

自隋以前，南北舊曲頗似古。如公莫舞、丁督護，亦自簡淡。唐來，是等曲又不復入聽矣。近世樂府爲繁聲，加重疊，謂之「纏聲」，促數尤甚，固不容「一唱三歎」也。胡先生許太學諸生鼓琴，吹簫，及以方響代編磬，所奏惟采蘋、鹿鳴數章而已，故稍曼衍，旁通鄭、衞聲。或問之，曰：「無他，直纏聲鹿鳴、采蘋耳。」

王灼碧雞漫志一云：

蓋隋以來，今之所謂「曲子」者漸興，至唐稍盛。今則繁聲淫奏，殆不可數。

劉氏所謂南北朝舊曲簡澹，恐亦憑譜式而云，非親聞其聲。至於下文所敘齊、梁倡讚之「反疊嬌弄」等，當益非所慮。劉曰「纏聲曼衍」，王曰「繁聲不可數」，皆與一字一聲制絕不兩立；而一則用於詩經雅歌，一則興於曲子俗調，此中何嘗有樂府大全或白石歌曲之譜式在？歐陽修等輯太常因革禮一書第二〇卷內曾載皇祐二年阮逸上言，引禮官之論，辨當時明堂雅樂字少聲多問題，曾曰：

樂章字少，遂以一字連繫數聲。故四十八字外，虛聲至一二百聲，流爲煩數。

宋史一二八樂志載元豐初，楊傑議樂，亦曰：

大樂七失，一曰歌不永言，聲不依永，律不和聲。……今歌者或詠一言，而濫及數律，或章句已闋，而樂音未終，所謂「歌不永言」也。請節其煩聲，以一聲歌一言。

所謂「一字連繫數聲」或「一言濫及數律」，正下文「多腔」之說。是宋代雅樂已衝破往古傳統之藩籬，

採用俗樂行腔之法，豈有同時之俗樂，轉限於一字一聲雅樂古制之事？分明爲宋代樂工於此務實，而近代詞人每於此唯心耳。同一慕古，朱熹則必用散聲以發唱歎之趣，楊傑則必去散聲以免「歌不永言」，亦傑憑曲解，而熹執人事，然後分歧也。同一求「歌永言」古義，姜夔大樂議內，攻北宋大晟府樂曰：「知以七律爲一調，而不知度曲之義；知以一律配一字，而未知永言之旨。」則楊傑、周邦彥、田不伐並夔自身，均在「未知」之列。夔於大樂尚不滿「一律配一字」，乃於自度之俗樂譜，復蹈其轍，直以己之「未知」，陷後世之聲家、詞家於盲從誤解中，凡七百年之久，其過又浮於大晟之周、田輩矣。近人沈曾植全拙庵溫故錄引姜夔大樂議說，曰：「而白石自度諸曲，旁注管色，亦仍一聲叶一字，其二聲叶一字者，不過十分之一，矛盾已說，爲何意乎？諸調皆俗樂，音主流美，尤非十二譜雅樂之音取古淡比也。」

樂府大全所傳數調皆俗樂耳。其旁譜所以皆簡作一字一聲者，殆因主編人篤於古制，以雅被俗，每曲但示主腔與正板而已；若詳具細腔、贈板之全聲，轉成樂工歌伎之掌中珍秘，不輕示人。師弟之間，甚且全憑口授熟記，不落書面。下文引林謙三說：「唐樂的演奏彷彿有了一種暗記在心裏的方法，……卻完全不出現於樂譜的表面。」意同此。大全傳曲既少，詞作無名，予詞壇影響不大；姜夔譜不然。過去解釋姜譜者，已分兩類：張爾田揣測：「每字但注發聲之首一譜字，而其中間之聲若何抗墜，若何曲折，任樂工節刌之，譜不全注。」此與上文所以揣測樂府大全者大同小異，而根本否認爲一字一聲之斷則一。夏承燾早

年有白石歌曲旁譜辨云：「白石譜雖一字一律，而纏聲赴拍，並非毫無緩急。簫笛有舉指用氣淺深輕重之殊，爲應節遲速之用，……有以調濟，自可遲其聲以媚簫笛也。」見詞學季刊二卷一號，夏氏與龍沐勛書。既於主聲以外，又布置無限制之纏聲，則譜式之一字一聲乃全有形無實，尚何貴設此虛幻，徒用自欺欺世歟？張、夏說皆舊誼，於姜譜形質，無甚發揚。及邱瓊蓀著白石道人歌曲通考，乃有所進。其說表面雖仍認十七調爲一字一聲，而實際已辨析姜譜原有符號凡十七，其十一爲譜字即「工尺」類；餘六爲「譜號」，以明遲速節拍。譜中凡用折號「ㄅ」處，一字二聲；凡用反號「ノ」及掣號「ノ」處，皆一字三聲，因之其主聲之安排亦有所別。據謂譜中最速處爲四分之一拍，次之爲半拍，又次爲一或二拍；最慢爲三拍，加一休止，則爲四拍。故姜譜大部分雖一字一聲，一字一拍，而小部分固有遲速與拖腔云云，——此新誼也。捨拍言聲，使其說果已觸及姜譜實際，則對一字一聲制之削弱，益爲有力，有過於張、夏，而足破況、龍矣。安得據此以逆定唐代詩樂亦必然一字一聲，因之配辭以後，餘聲猶多乎？

於此對宋代詞樂之變，尚有一要端必須剖明者：宋代朝野一般風行之詞樂，實在民間俗唱，具體名目曰「嘌唱」，斯爲主流。若其支流之一，性能恰與嘌唱相反，脫離凡衆而專賞於文人雅言間者，從姜夔、張樞、張炎輩之自度腔內，尤得其聲要，則雜揉琴樂之習是也。琴樂歌辭，自來與雜言吻洽。宋

人詞集不但取名「雅詞」，且進而標爲「琴趣」，或「琴趣外編」。趙萬里校輯宋金元人詞序：「考宋人樂章，輒以雅相尚，傳世有張安國紫微雅詞、趙彥端寶文雅詞、曾慥樂府雅詞，宋史藝文志有書舟雅詞，歲時廣記引復雅歌詞。」又舉「醉翁琴趣」等七種，曰：「其總數當不止此。」影響所及，遠至清代，猶有朱彝尊之「靜志居琴趣」、沈傳桂之「小瀛邛琴弄」等，效響不已。其韻味乃特稱「琴中韻」；如秦觀謂小重山調，「其聲有琴中韻」，見李之儀姑溪詞題跋。其宮調亦有隨琴曲標明者。如蘇易簡所作琴曲「宮聲十小調」之一，曰越江吟，見補之所作「琴中宮調詞」等，皆長短句詞。黃庭堅所謂之清江引、風入松、霜天曉角，皆曰「琴弄」，見宜州家乘，作於崇寧四年。而此數調無一不屬詞樂。蘇軾之醉翁操、瑤池燕等，姜夔之琴曲古怨等，捨入詞集外，別無善處地。朱祖謀東坡樂府凡例指醉翁操云：「蘇軒撰醉翁操，編入詞集，白石歌曲亦有琴曲古怨，坡詞自可據補。」姜氏序詞調徵招，曾謂「徵調無清聲，只可施之琴瑟，難入燕樂。」又曰：「再三推尋唐譜並琴絃法，而得其意。」足見徵招之旁譜是琴樂，非具清聲之燕樂也。……類此例證，不勝枚舉。原則上尤值憬悟者，蘇軾不以當時之琴樂爲雅聲，而視作古之「鄭、衛」，又別以唐、宋胡部之樂爲當時之「鄭、衛」。見東坡題跋六。愈見北宋琴樂之性質，乃一端近雅樂，一端近燕樂，雖不若主流之嘌唱纏聲，風靡於衆，其與清樂、俗樂比肩並列，詞家可任情採之，以歌適合之長短句。事實如此，早非一日，特前人未嘗著明，而近人復多顧慮，於意不願承認耳。此種琴樂歌譜，誠多見一字一聲形式，然論其事之地位，絕非宋代詞樂之主流所在，更非宋代俗樂之所能堪，遑言由此而推及唐代歌詩，亦

復一字一聲，卻置唐代俗樂、俗舞之主流情況於不顧，事理如何能通？

綜上所陳，自唐人託始於西周之詩樂，迄南宋文人推演於詞樂，資料雖尚未臻系統，而總趨向則已顯然。卽凡作一字一聲之譜式者，無非出於封建統治者、或嗜古博雅之文人，與民間大衆無涉；所限者莫不在形體表面，至運用時，並無其事。自載籍稽之，勿論樂工非樂工，從未見載篤守「一聲」之限者，但載多方措置，務擴充「一聲」爲多聲而後快。聲之骨幹當仍在譜，所充者乃皮肉耳。其道或在加纏聲，暢其曲折，蔚成永言；或在加折、反、掣諸聲，衍爲拖腔，以孚衆聽。更有他法，詳下文。一字一聲制既然自來有體無用，就俗樂言，直可謂之不眞實，亦不現實。從知曲折多聲，抒情達隱，乃俗樂發展之自然動向，非歷代統治者或少數癖好者力所能阻。今傳唐代民間俗譜，倘按其調名，合以相應之唐辭，並無一字一聲可能，堪爲明證。雖綜合樂府大全、白石歌曲、事林廣記諸家之說，舉不足以掩蔽敦煌石室、陽明文庫諸譜之多聲，卽無從以宋喻唐，臆斷唐人歌詩一字一聲，因字少聲多，餘聲難遣，惟有塡字，變成雜言，以守一字一聲不替。倘就民間俗譜驗之，仍按其本名，如水鼓子、伊州歌、破陣樂、王昭君等，於唐辭中求相應之雜言，且不可得，臆斷云云，從何證實？

玆當就事之正面所謂「多腔」者，排比衆說，以驗究竟，亦可分舊誼、新誼兩派，要推潘懷素說爲定論。更有齊、梁間僧侶偈贊之行腔，早具高度伎藝，紀傳足憑。越陳、隋而入唐贊，於俗樂必有影

聲，向無論者，爰備申之，固不得謂唐歌之多腔，毫無根源可溯也。

近人論樂，信唐代歌詩必採多腔制者，惟許之衡一家而已。許氏中國音樂小史以唐人每詡所聞樂曲之美，甚至謂「此曲祇應天上有，人間那得幾回聞！」認爲不盡誇飾。解之曰：

唐樂曲多七言或五言句，倘非多腔，則戛然爲止，有何美聽？……故可斷言唐曲多腔也。

僅在字少而聲美之間，揣其必然之由如此，論證太薄，故其說向未經人重視，但明其有志如此而已。別檢沈曾植全拙庵溫故錄，已從宋、金人論曲中，爲「多聲」一事，探得兩組內容。沈氏以張炎詞源內「謳曲指要」之「字少聲多難過去」句爲基礎，按指要全文皆承認詞樂多聲，此曰「字少聲多」，尤爲明著。謂在曲調實際雖「聲多」，而譜內並不見，不知何貴乎有譜。宋人習染如此，殊難理解。謂之「不眞實」、「不現實」，不爲過也。其下句曰：「助以餘音始繞梁」。誠如許氏說，一字一聲將「戛然爲止」，焉得繞梁之妙！故必於「一聲」之外，更助成「餘音」，是仍宣揚「多聲」之必然性也。所不解者，旣聲多難過，復助成「餘音」，豈不矛盾！疑「難」字訛。先綜合事林廣記訣語內所舉「折、掣、反、丁」四聲，及白石歌曲內所見「折、掣、丁、一」四聲，曰：

加此諸聲於「一聲一字」之中，又加以大頓、小頓、疊頓，「哩字引濁囉字淸，住乃哩囉頓唛喻」，「八犯」、「四犯」、「寄煞」諸訣，皆於「一聲」具諸變化。字少聲多之說，其可以此想像之乎？

此一組之多聲，沈氏祇以爲可想像得之。繼又指元楊朝英陽春白雪卷前所見之燕南芝庵，「蓋金、宋

間人」，當居姜、張之前。其論曲內有「歌一聲」條，謂「聲有四節：曰起、末，曰過度，曰搵簪，曰攧落。」又另列「歌一句」條，示與前「歌一聲」條有別。沈氏曰：

> 所謂「一聲」，卽「一聲叶一字」之「一聲」也。歌一聲而有四節，又雜以頓、住、反、掣、折、丁諸節度，焉得不字少聲多？後世舉四節諸法，皆以工尺記之，故宋世之一字配聲少，而後世配聲多。宋世一聲具諸節度，而後世但有工尺，無節度也。

此中雖有將拍眼與歌唱口訣混入諸聲處，但宋人於所爲體之「一聲」至簡，到用之「一聲」便繁，而成「多聲」，畢竟因沈氏之一再會通，益爲開朗，不爲無功。尤其卽以金、宋之說，還破宋世姜夔一派譜制之實質，具見聲樂自然之趨，唐、宋一軌，並無更變；玄虛慕古，雅人雅事而已。惟芝庵「四節」，後二節未得確解。從「起、末過度」推之，乃析一聲之由發至收及中間過程，顯屬歌唱口法，當具說別行，樂譜內不能顯，自來樂譜，但負腔、板二責。如萬曆間編內閣書目，指樂府渾成集（卽樂府大全）曰：「內有腔、板譜，分五音十二律類次之，原一百二十七冊全。」沈氏毋庸創「節度」說，有此說，轉覺全聲之譜依然不全，而一聲之譜蓋有其故，是助後者遁逃責任也，不可。從知許、沈二家，但陳舊誼，未足了事。

近代學者對同一問題，因接觸資料不同，且從實驗中獲理解，乃較眞切，非許、沈舊誼但向成說中注目立足者比矣。日本林謙三隋唐燕樂調硏究之末，舉日本樂調實例，曾曰：

古來在實演上，有種種的技術。字譜的一字雖然是一音，其一音有時斷成二音，又有加「裝飾音」、「經過音」等的。字譜與實演不必一致，不過在大體上總是照應着的。

所謂「裝飾音」、「經過音」等，不出我國樂譜內細腔贈板之範圍。惜作者在所舉實例羅陵王破、武德樂、越天樂三譜中，並未附辭，依然難斷其主聲與裝飾音、經過音等如何區別。惟所云字譜表音，既可分裂與附加，而字譜與實演又不必一致，則實演時之旋律合諸歌辭，無從守一字一聲之限，尙何待言？林謙三敦煌琵琶譜的解讀研究內，指裝飾音多在管樂。如曰：「像橫笛這樣的樂器，就可以有相當的自由，使曲調作裝飾化的演奏。」又曰：「橫笛曲譜這方面裝飾了曲調的地方，也是非常細小而有限。」敦煌琵琶譜若配以同調名之唐辭，已非一字一聲制，略見本節之末附表。據林謙三研究，論「演奏的實際」云：「當時曲調的基礎完全是這樣的。……但是不必作此設想，以爲當時的音樂，只要把樂譜表面上的音演奏出來就行了。唐代音樂……有其含蓄的一面，就是唐樂的演奏，彷彿有了一種暗記在心裏的方法，……卻完全不出現於樂譜的表面。」又云：「其所表現的曲調在外觀上都是非常簡單的，可是在實際的演奏，因爲有了……特殊的技法，變更節奏，那末大約不至於如現在人所想像的那樣，是極其單調的東西。」又「結言」云：「因爲它完全不用如後代的樂譜上表示種種技法的譜字和符號，所以表面上是非常的簡單，但是演奏起來，不僅是表面的東西。」——凡此云云，均可供此處參考。一九五二年北京發

現智化寺之京音樂譜，上文引潘懷素文另曰：

京音樂的譜，有全國今所少見的格式。譜中只有樂曲的主腔旋律。演奏起來，則繁聲傍出之多，正如白居易

詩所形容的「細絲碎竹徒紛紛，宮調一聲雄出羣。衆音覼縷不落道，有如部伍隨將軍！」主腔旋律則訂在樂譜，傍出繁聲則備於演奏，乃潘氏耳目所接之眞實，並非前者在簡冊，而後者出臆想也。事之極近、極實、極明，無以逾此。然後信宋譜式之同京音樂譜者，其實演又爲如何：乃從實演推實演，非從簡冊推實演，其異在此。說者謂京音樂內宜儲唐、宋法曲之遺響，其親切又非鄰邦所傳羅陵王破等三例可比。白居易詩本賀薛陽陶吹觱篥，在衆樂中其聲獨居主導，猶將軍之率部伍。此一喻甚切，潘氏極重之，乃移喻一字一聲制之樂譜曰：其體但見將軍，不見部伍，及行軍對陣，則部伍驟齊，擁附將軍，各不失道，並若血之充肉，而肉之韌骨也。此喻對一字一聲制譜式所予地位及所指缺陷，均甚恰切。從知有將無兵，終難克敵，原本有兵，又何必掩蔽以爲高？而兵之於克敵致果中，又豈「裝飾」與「經過」之用而已！故此事含義宜定於潘說，唐詩歌唱時聲辭曾如何結合，終不受誣，並賴之以大白。

京音樂之繁複多聲，保存於智化寺道家中，不知究昉於何代，尚未得詳史。若齊、梁間已有美妙多腔之聲樂，極詣於緇門，則梁慧皎高僧傳一五經師篇內早已著之。自五天梵樂、西域胡音盛行中土，展轉滲化以後，聲腔繁靡與舞容蘼豔，實同時與變，前論已及舞，茲再補究其聲。經師篇論曰：

梵音重複，漢語單奇。若用梵音以詠漢語，則聲繁而偈迫；若用漢曲以詠梵文，則韻短而辭長。

此中顯存一聲、辭不易結合之問題。若降及開、天，邊聲、胡樂既充，辭採齊言復盛，則聲多辭短，自屬常態。而「天上」指宮庭。「人間」，俱矜其妙。是必短者不覺其未足，而多者不覺其有餘，以短馭多，捨每字不止一聲外，寧有他乎？顧辭約腔繁，果臻美境，是否有徵歟？曰：有。前篇經師又論曰：

> 若能精達經旨，洞曉音律，三位七聲，次而無亂，五言四句，契而莫爽，其間起擲盪舉，平折放殺，游飛卻轉，反疊嬌哢，……諒足以超暢微言，怡養神性。故聽聲可以娛耳，聆語可以開襟；若然，可謂梵音深妙，令人樂聞者也。

按能達深妙樂聞之境，收暢微養性之功者，非他，緣有盪舉、放殺、游飛、反疊之歌藝也；所謂盪舉、放殺、游飛、反疊者何說？顯然乃對多腔生動細緻之描寫耳；而此種精奇細美之歌腔所寄託之辭體非他，斷為五言四句，至於「契而莫爽」也。倘既可以致此，詩何獨不可致？晉僧曇籥製梵唄大慈哀愍一契，六言，傳響於梁，猶有擬作。五言、六言既皆可以致此，七言何獨不可致？齊、梁之際既可以致此，隋、唐何獨不可致？佛曲齊言之聲樂既可以致此，一般俗曲齊言之聲樂何獨不可致？唐段安節樂府雜錄：「長慶中，俗講僧文溆善吟經，其聲宛暢，感動里人。樂工黃米飯依其念四聲『觀世音菩薩』，乃撰此曲。」體也，時也，志也，雖有異，彼約辭與多腔之事實則無異。彼凡懷疑唐代之詩樂，因歌辭方板，入樂將不協，歌唱難美聽者，其樂制原本一字一聲者，……種種臆測，憑經師此論，宜知返矣。「三位七聲」說未詳，俟求。魏、

晉間，梵音與漢語參差難合，但相借既久，而漢語偈贊依然五、六、七言，未聞由此改爲長短句也，癥結何在？今之探詞源而信塡字以存聲者，對此不應無動於中，又可以期矣。

文心雕龍樂府篇於此，亦有一說，可資借鏡：

> 凡樂辭曰詩，詩聲曰歌。聲來被辭，辭繁難節。故陳思稱李延年閑於增損古辭，多者則宜減之，明貴約也。

所論對象乃用漢曲以詠漢辭，不比用梵音以詠漢語，「辭」多出文人，「語」多出民間，大別有此。宜其諧協無間矣，而實際又覺辭繁難節。「難節」者，不可妄分章解，割損辭意，不能按字排聲，卽成一字一聲。甚至一聲多字，致破壞聲樂，淪唱曲爲「念曲」、「叫曲」。張炎詞源語。然後始賴延年，予以約減。蓋漢、魏樂府文字之冗長，一章有達二三百字者，迥非唐人歌唱絕句，僅僅二三十字之所能擬。而盛唐中外朝野蘊藏樂曲之富，「由聲定辭」與「選辭配樂」二法得以暢行，又均非漢、魏所能及，乃鮮明史實，不應遺忘。然後知在漢、魏樂府確須約辭，在唐代聲詩，勢必多腔。雖各從其宜，各得其所不同，若言聲、辭結合，不守一字一聲之限，依然一致耳。

以上循「歌辭總體」之義，旣羅異代、異體，器樂、聲樂之種種實況，復引古今學者於此有關之多方理解，予以會通而折中之，或留或去，或破或成，欲其對唐代歌詩之聲、辭結合眞象，直接間接有所反映。因限於識度，囿於主觀，文則冗雜，而義並不必賅洽，裁之、諟之，仍俟來者。玆就聲詩格調附

見之各類聲譜，檢點其所列譜字之數，與原舉唐辭之字數，列表相較，以示一字一聲，實不可能。——

編號	曲調名	歌辭字數	辭、譜關係	樂譜聲數	樂譜來源	備注
一	秦王破陣樂	二〇（五言四句，下同）	原譜無辭。	一四九	日本陽明文庫藏唐寫本五絃譜。	聲數七倍於字數，說明一字一聲之不可能。下仿此。
二	大酺樂	二〇（五言四句，殘剩一半）	譜載唐辭。	三三	明朱臞仙傳唐樂笛字譜。	
三	聖明樂	二〇	原譜無辭。	一一五	同一。	
四	三臺（一）	二〇	同上。	一二〇	同一。	
五	嘆疆場	二〇	譜載唐辭。	七五	同二。	
六	王昭君	四〇（五言八句，下同）	原譜無辭。	八四	同一。	
七	生查子	四〇	譜載五代辭。	七二	清九宮大成譜。	
八	飲酒樂	六〇（五言十二句）	原譜無辭。	七四	同一。	

九	漁父詞	一八（六言三句）	譜載唐辭。	三〇	同七。	
一〇	回波詞	二五（六言四句，加襯字）	譜載清譯辭。	二一〇	清律呂正義載蒙古笳吹譜。	疑兼備吹腔譜，故聲多。
一一	三臺（二）	二四（六言四句）	譜載唐辭。	三九	同七。	
一二	水鼓子	二八（七言四句，下同）	原譜無辭。	一三三	敦煌寫本琵琶譜。	
一三	伊州歌	二八	同上。	一〇四	同一二。	原譜題「慢曲子」。此譜後另有二段，其一題「急曲子」。
一四	欸乃曲	二八	譜載唐辭。	五一	同七。	
一五	桂華曲	七（七言四句，殘剩一句）	同上。	四八	同二。	原譜一句，標明八拍。

表內能舉之曲調，僅當聲詩格調內容全數（一五四調）十分之一強。除日本傳譜五、敦煌傳譜二共七譜外，其餘八譜對唐代詩樂之反映力，俱尚嫌薄；而所謂唐辭之字數，又均非出於七譜之所原有，從其差數，以云推斷，究隔一層。然諸譜之集，從古今中外多方面來，其現象當非一時一隅之偶然。而於

一字一聲之否定覺然一致，無所參差，亦大可留意。雖事僅限於機械較數而已，未嘗聯繫及內部，但能得此結果，究與一般作空洞推理者有別，其意義固如此耳。

唐代詩樂之具體實況，既因留傳之唐譜過少，不能大白，從宋人起，每鑿於五、七言絕之字數有限，又誤認其入樂後必爲一字一聲，於是信其聲、辭結合之結果，聲必多餘，屬於病態，有待處理。杞人興憂，惄然終日，於是處心積慮爲之善後。此一成見，適可與彼長短句皆由詩體添字而來之謬說相應合，然後論和聲、泛聲、虛聲之臆想，乃風起雲湧。別方面：明、清以來，南北曲內襯字、襯句之情形，已爲詞人所習見，因卽用以體驗唐詩聲、辭之結合，以爲既屬一字一聲，何以依據傳說，仍能美聽動人？代求解答，乃信其結合以後，字必不足，已有襯、疊之增，與夫繁聲之衍。此種想像，比上述着意於和、泛諸聲者，顯然殊途同歸，亦趨附於長短句詞出自唐詩增字之一概念，然後散聲、襯聲、疊腔諸類紛起，復強加於詩樂。——此兩面誤解夾持盤繞於一般文學史論者之意識，至於根深蒂固不可拔。彼詞體之主要成因所在，遂掩蔽於重重煙幕下，無由透達；而唐代詩樂之實際如何，亦墮入五里霧中，昭明剖析爲難，——乃我國文藝研究中一莫大隱憾！關於詩樂曾否產生長短句詞一面，詳下文七章及唐詞體用稿。茲先就唐代詩樂有無餘聲或襯聲二點，臚舉唐義多端及自宋以下之見解八種，詳爲判別，有如以下三節所陳。

六、唐人之說

唐六典區分當時太常與敎坊之曲爲小曲、次曲、大曲三種。日本所傳唐樂，亦分小曲、中曲、大曲三種。前之三種敎習日期程限不同，顯有長短難易之別；後三種雖異在急徐、輕重，（見大日本史禮樂志一四。）料亦有長短之成分在內。於此可從李賀詩序證之。賀集名李長吉歌詩。新唐書賀傳稱其曾爲協律郎；使樂府數十篇，皆由雲韶諸工合之絃管。唐張讀宣室志稱其尤善樂府詞，句意新麗名天下。集中除花遊曲、摩多樓子均爲聲詩外，更有申胡子觱篥歌，五言十六句，每四句一意，敍一中心人物。如先及花娘睡起，次及申胡子善樂，次及自己心事，次及朔客豪俠。雖一韻到底，仍分明爲四章，章四句。其序曰：

> 申胡子，朔客之蒼頭也。朔客李氏，……奉官北部。自稱學長調、短調，久未知名。……謂吾曰：「李長吉！爾徒能長調，不能作五字歌詩。直強迴筆端，與陶、謝詩勢，相遠幾里？」吾對後，請撰申胡子觱篥歌，以五字斷句。歌成，左右人合譟相唱，朔客大喜！擎觴起立，命花娘出幕，徘徊拜客。吾問所宜，稱善平弄。於是以弊辭配聲，與予爲壽。

此中所示，約有四點：一、觱篥譜內既有長調、短調之分，可以推知一般樂曲中，皆有長調、短調之分。

二、五字歌詩既配短調，可知所謂長調，當配六言、七言，而聲詩之體製長短、句數多寡，當亦由此分。參前章「章解」節內論六句。　三、其辭配聲入醫藥後，由花娘以平弄歌之，足見所配乃平弄之聲。「合譔相唱」僅徒歌，猶未配聲。　四、曰「配聲」，是元稹所謂「選辭配樂」，非「由辭定聲」，故能咄嗟立辨。詳上文第三節。　總之：當時曲調明明有長短之分，長調合長詩，短調合短詩，何來體量不符、賸有餘聲、經常待遣之事？　李詩與序，豈非一具體說明與確證歟？　白居易聽歌六絕句，指水調大曲云：「五言一遍最殷勤，調少情多似有因」，亦指五絕配調較短。「平弄」猶「平調」，已見敦煌曲。初探所考，猶未着實。

使聲、辭結合或配合後，聲果有餘者，不外兩種性質：一、正合需要，爲常態；一、事成乖忤，爲病態。　今就上文已詳未詳者、後文已見未見者，粗略計之，已有七點論證，悉可斷此爲唐樂常情，絕非病理。　上文已詳者，乃唐曲以數千計，繁茂空前，選辭配樂，俱可各得其當，何來病苦？　一也。樂則多聲，歌則多腔，舞則多容，韻逗曲折，繁聲如意，何至以餘爲病？　二也。　其他五點，分見如次——皆唐人之說與事也。

下文第十一章「紀事」列唐代詩樂及其歌舞之本事，凡百七十餘條，專涉歌唱者三十五事。如「旗亭賭唱」、「牌亭酒唱」、「宮妓傳唱」、「府妓有歌」、「別辭送酒」、「樂曲換詞」等，概括甚廣，都出「選辭配樂」一途。　樂工歌人，趨之若鶩，必其事十分便利，無所窒礙然後可。　設使聲、辭之間，時伏齟齬，

動聽躊躇，將因不符應，不協調，而經常陷於疢疾，有俟救藥，孰不憚煩而守之？彼百七十餘事且不能有矣。事非一時，紀非一手，間有誇飾，要不至與實際全違，成兩極端，此可以斷言者。反之：此類病態如果普遍存在，唐人未必諱莫如深。今於流傳之史料中，實毫無此項文字記載或議論，甚至幾微迹象亦未嘗窺見；有之，自北宋以後始耳，則又何耶？從知此種病態今盛，既至早發於宋人，何從倒挽時代，以強加諸過去已逝者唐、五代人耶？從事之歷史發展與時代評價兩面衡之：唐人歌詩起於貞觀迄開、天間已百三十年；更延及貞元、長慶以後，聲雖時有翻新，而辭仍樂於採用五、七言絕不替。尊前集內聲詩佔近半數，花間集內聲詩佔逾五分之一，乃明證。而其歌唱感人之深，從元、白諸家詩中已可概見，此又其歷史發展之綿遠，無從率以為病者。詳末章之末。唐人對於音樂歌舞之欣賞能力，未必如何幼稚。唐代為我國舞曲最發達之時期，不僅空前，迄於今日，猶足稱道。——林謙三研究隋、唐燕樂音調，謂唐代是諸樂之「大成期」；田邊尚雄演講我國古代音樂之世界價值，亦謂唐代音樂乃合併當時各文明國家之音樂而構成，迄今猶足以當「世界音樂」之名稱。大曲之美，鮮有離歌舞而獨立者。唐代齊言之歌唱，在大曲、法曲中既已韶美優越如此，而謂在雜曲中，尚經常處於病態，迥然不侔，其誰肯信？總之：論國內文獻之表示，則有紀事之百餘條如彼，論鄰邦專家之評價，又有同樣之觀感如此，竊恐上述餘聲為病之說終非事實，乃宋以後諸君子無病之呻，枉替古人擔憂耳！——此事不小，不

應不辨。

除上文已舉元稹樂府古題序、李賀觱篥歌等所示而外，唐人對於聲詩之唱法，作具體說明者材料甚少。惟若兼該大曲與長短句詞兩體之唱法而言，則零星所及，尚有十九事可舉。其中一部分主要在樂而附帶及歌者，姑雜見之，以廣研討——

（一）和聲——唐之聲詩中，沿前代樂制而有和聲，已如上文所述。終唐之世，此事未嘗廢。尤其晚唐，如皇甫松辭內保存和聲形式，益爲完備。但此項和聲乃主聲以外，特爲附加之聲，絕非上述之餘聲也。至於化唐代樂曲內原有之和聲爲「添聲」，而改和聲之辭爲調中之辭，乃五代人之法，晚唐如楊柳枝所有，才開其端。詳下文（十三）添聲。但有一點當辨明者：晚唐所謂「添聲」，並未見其添辭，却非宋人「逐聲塡字」說所能藉口也。

（二）泛聲——唐人曰泛聲，多指樂器奏弄間之所有，而不屬於歌唱。其在琴也，如白居易聽琴詩：「欲識慢流意，爲聽疏泛聲。」鍾輅前定錄謂貞元初，「杜思溫攜琴臨水閒泛」。李肇國史補：「鄭宥調二琴至切。……宥師董庭蘭尤善泛聲、祝聲。」沈括補筆談謂「樂器之中，石有十三韻，弦有十三泛聲，乃正聲所在。」東坡題跋二載蘇軾論嵇中散琴賦，謂「音庳徽鳴者，今之所謂泛聲也，絃虛而不按，乃可泛。」能改齋漫錄五論琴趣，亦及泛聲之輕重及寄指聲，均猶是唐說。姜夔白石道人歌曲內琴曲

一首，曾列泛聲之譜，最爲明白：其泛聲在曲之中部，乃不附曲辭之聲。其前六句，其後九句，辭與譜皆結合無間；惟獨中間之泛聲，有譜而無辭。足見泛聲乃繫辭之聲以外應有之聲，猶之和聲，並非繫辭以後多餘之聲也。姜氏琴曲中所示，料與唐人所謂泛聲正同。至於不在琴而在其他雜器者，如方干擊甌詩：「隨風搖曳有餘韻，側水淺深多泛聲」，指甌擊以後之尾響。——凡此，均非上文所謂「餘聲」，亦非下文引朱熹語中之所謂「泛聲」。馮沅君古劇說彙論「科泛」，指梧桐雨劇「更帶著瑤琴音泛」，一本作「聲範」，遂認爲與戲內科泛爲一義，殆誤。其一本作「聲範」者，或因未明「音泛」之義而誤改之耳。張長弓對於樂府詩選序的意見云：「泛聲是託音、尾聲，不在曲調以內的歌聲。」詳審託、尾二說含義，與泛聲性質似亦不合。泛聲仍在曲調內。

（三）散聲——唐人所謂散聲，可別爲三義：（甲）譜中有聲無辭之部份。（乙）大曲散序無拍之謂「散」，如王建霓裳詩曰：「散聲未足重來授」，白居易霓裳羽衣曲之歌曰：「散序六奏未動衣」，皆限於大曲，未及雜曲。（丙）指零碎之聲、尚未成曲者，如羯鼓錄謂玄宗善製曲，「應指散聲，皆中點拍」是。

（四）纏聲——唐人所謂纏聲，向指絃索上本腔以外之花腔。如元稹琵琶歌曰：「纏弦不敢彈羊皮」，因琵琶上末絃曰「纏絃」，自昔視纏聲爲靡靡之音，有失雅正，故不敢彈。此更非上文所謂「餘聲」。多腔乃唐人詩樂中確有之事實，但其腔無論多至如何，均爲樂曲中所應有，唐人未嘗目之爲纏聲，有若對雅樂之標準也。上文引中山詩話論纏聲曰「近世」云云，乃宋人談宋樂，未及唐樂。

（五）繁聲——唐人所謂繁聲，指促拍快唱之聲。如新唐書謂涼州、伊州、甘州諸大曲「曲遍繁聲爲破」，猶古曲之有「趨」也。隋書文帝紀謂「音樂流僻日久，棄其舊體，競造繁聲，浮宕不歸，遂以成俗。」是繁聲之反面乃一字一聲，曲度雅淡而少曲折者，唐、宋無別也。此亦可證隋、唐迄宋之燕樂中，始終未採一字一聲之制。宋人於繁聲有二義：劉攽、王灼用以指纏聲，如上文所引；楊纘用以指琴曲中鄭、衞之音，詳周密齊東野語。

（六）引聲——亦曰曼聲。天寶間畢耀情人玉清歌：「雲和曲中爲曼聲。」白居易詠霓裳之歌曰：「翔鸞舞了却收翅，唳鶴曲終長引聲」，注：「凡曲將畢，皆聲拍促速。惟霓裳之末，長引一聲也。」此引聲應即曼聲。新唐書禮樂志稱：「凡曲終，必遽，唯霓裳羽衣曲將畢，引聲益緩。」此種引聲，或稱「遲其聲」。李白撰清平調成，明皇親調玉笛以倚曲，每徧將換，則遲其聲以媚之。見松窗雜錄，詳本章之末。況周儀蕙風詞話二：「元人製曲，幾於每句皆有襯字。取其能達句中之意，而付之歌喉，又抑揚頓挫，悅人聽聞，所謂『遲其聲以媚之』也。」遲聲乃尾聲延長，其媚人之處，却非抑揚頓挫。況氏隨手援用，殊未經心，其說並非引聲之的解。參看下節宋以後人說中「戊」纏聲說。日本鹽谷溫在中國文學概論講話內，謂「爲每曲遍將換，則緩其聲以味其餘韻。」又論霓裳羽衣曲，謂「亦可看做在曲之終了，把聲引長的一種東西。」其意較近。又唐時佛曲之梵唱、或稱梵唄，中多長引其聲，謂之「長聲調法」，似亦引聲之一。

（七）送聲——通典一四五：「白雪，周曲也。……大唐顯慶二年，上以琴中雅樂，古人歌之，近代

以來，此聲頓絕，令所司臨習舊曲。至三年十月，太常寺奏：『……以御製雪詩爲白雪歌辭。又樂府奏正曲之後，皆有送聲，君唱臣和，事彰前史。輒取侍中許敬宗等奏和雪詩十六首，以爲送聲，各十六節。』上善之，仍付太常，編於樂府。」按送聲始於器樂，樂府內先已有之。古今樂錄樂府詩集三〇平調曲論引。曰：「凡三調歌絃一部竟，輒作送歌絃。」其作用同下述之「解聲」。王運熙六朝樂府與民歌論送聲，謂有一類爲原歌之結尾，「與上文意義相連者」，另一類借用別曲，「取其意義相近，如鳳將雛以澤雉送便是。」按「送聲」乃音律事，非「意義」事；乃「聲意」事，非「文意」事。沈知白文內，引雪詩送聲之事，曰：「送聲就是無辭的接腔。」果爾，將置初唐雪詩中羣臣奏和之十六首辭於何地？

（八）解聲——羯鼓錄載李琬語，謂曲尾有聲意不盡者，須以他曲解之，必須聲意皆盡，乃諧協。如耶婆色雞當用屈柘急遍解，屈柘用渾脫解，甘州用結了頭解之類是也。宋陳暘樂書一六四曰：「凡樂以聲徐者爲本，聲疾者爲解。」四庫提要謂此卽漢、魏樂府曲末有「豔」之遺法。新唐書禮樂志謂「隋初法曲，其音清雅，金石絲竹以次作。煬帝嫌其聲淡，曲終復加解音。」足見其來已久。敦煌寫本唐人舞譜之說明內，每謂甲曲之舞，用乙曲之拍以送之、改之。「改」，疑卽「解」也。如鳳歸雲舞譜內，謂「單打浣溪沙拍改送」，疑卽用浣溪沙之快拍以結束其舞樂。解聲來源，殆卽取諸同宮調內大曲之曲破，或雜曲之快拍部分。

(九)犯聲——元稹元和五年予官不了罰俸西歸三月六日至陝府詩：「能唱犯聲歌，偏精變籌義。」陳暘樂書一八四：「唐天后末，劍器入渾脫，始爲犯聲。樂人孫楚秀善吹笛，好作犯聲，時人以爲新意而効之，因有犯調。」蓋劍器宮聲，而入渾脫之角調，故謂犯也。又如聲詩穆護砂乃犯角之曲，亦是犯聲。姜夔淒涼犯序：「唐人樂書云：『犯有正、旁、偏、側。宮犯宮爲正，宮犯商爲旁，宮犯角爲偏，宮犯羽爲側。』此說非也。十二宮所住字各不同，不容相犯。十二宮特可犯商、角、羽耳。」沈括夢溪筆談謂在競爲新聲之際，乃有犯聲、側聲，或猶去唐之犯聲情形不遠。

(十)待拍——元稹前詩：「含詞待殘拍，促舞遞繁吹。」「殘拍」殆指曲終所有。含字行腔，等待拍至而後吐。

(十一)格轉——疑即犯聲。白居易聽都子歌：「都子新歌有性靈，一聲格轉已堪聽。更聽唱到『嫦娥』字，猶有樊家舊典型。」謂都子歌唱聲詩桂花曲夾句，「試問嫦娥肯要無」，猶得樊素之唱法也。足見「格轉」爲曲調美聽之處。毛奇齡皇言定聲錄釋「格轉」，謂「唱『試問』二字是高字，已及領調字矣。故轉到『嫦娥』字，當如矩然，折方而下，所謂『格轉』也。此即樂記所云：『矩中矩』者也。」所言未知當否，有俟專家衡定。白詩：「桂花詞意慢丁寧，唱到『嫦娥』醉復醒。」毛氏釋曰：「所云『詞意丁寧』者，以歌時多頓折，如丁寧然。然愁人處仍在唱到『嫦娥』字，故又云：『唱到嫦娥醉復醒。』此亦最善道唱法者。」按「丁寧」在原詩，既明屬詞意，可以不必作唱法解。故

此處不列「丁寧」一項。洪邁容齋隨筆二引白詩：「如今格是頭成雪」，引元稹詩：「隔是身如夢」，謂「格」與「隔」義同。「格是」猶言「已是」。「格轉」之「格」應與此不同，俟考。顧況詩：「市頭格是無人別」。「格是」均有「確是」之意，加重語氣。吳景旭歷代詩話五〇引委巷叢談：「言『已是如此』曰『隔是』。」李調元方言藻上謂白詩「格轉」之「格」與「隔」同意，則語氣反輕，未合。

(十二)曳、斷、遲——白居易詩：「江上何人唱竹枝？前聲曳斷後聲遲。」明清陵亭長武陵競渡略云：「武陵唱山歌，多竹枝遺意。白居易詩，……惟武陵人歌，『曳』後『斷』，『斷』後『遲』，為備其體。」按「曳後斷」易解，「斷後遲」究不知何狀。白詩原意如何，唐竹枝歌法如何，俱堪玩味。

(十三)添聲——裴誠與溫庭筠有楊柳枝數首，皆七絕體，並無異處。而雲溪友議謂之「新添聲楊柳枝」，萬首唐人絕句無「新」字，詞苑無「添」字。既曰「添聲」，必謂原有之聲尚不足也。此與宋人謂唐之詩樂有餘聲，須添字以實之者，恰恰相反。聲雖添而辭並未添，足見虛聲之處無俟塡辭，始利歌唱。若謂添字之體，正為塡實此項添聲之用，足見所塡實者乃此項後添之聲而已，並非塡實其曲調原有之餘聲也，亦卽證明原調並無餘聲。另詳下編格調楊柳枝「樂」。

(十四)合韻——沈亞之歌者葉記：「合韻奏六么。」所謂「合韻」，疑為樂隊調合衆器，使音諧和合，非單純用一二器也。猶六朝所謂「和」，明人所謂「和合」，已詳六章論「和聲六蔽」之注文內。許之

衡中國音樂小史曰：「六么中多叠句，叠時宜多人唱，故云『合韻』。」三語均不詳其依據。六么果有叠句？叠句果宜多人和唱乎？

（十五）合殺——舞曲終謂之「合殺」，見教坊記。金、元曲樂之套曲內，有「煞」及「尾聲」，本此。

（十六）新聲——綜上種種唱法，在唐人乃泛濫其所謂「新聲」。事之著者，如白居易於楊柳枝之「新翻聲」；又代琵琶弟子謝女師曹供奉寄新調弄譜詩：「一紙書來非舊譜，四絃翻出是新聲。蕤賓掩抑嬌多媚！散水玲瓏峭更清。」注：「蕤賓、散水，皆新調名。」可知此「新翻」內包含轉移宮調。此等新翻曲，多出長安，漸次傳及地方。如唐彥謙江南聞新曲云：「席上新聲花下杯，一聲聲被拍心催。樂工不識長安道，盡是書中寄曲來。」他如初唐時，中宗命於羣臣應制詩百餘篇內，選定一首，配合其所新翻之「御製曲」，詳十一章「紀事」。亦一明例。張祜聽歌詩：「只是眼前絲竹和，大家聲裏唱新聲。」又邊上逢歌者云：「少年翻擲新聲盡，却向人前側耳聽。」五代司馬札彈琴詩：「所彈非新聲，俗耳安肯聞！」杜陽雜編謂李可及在懿宗前，「連聲著詞，唱新聲曲。」李於新聲之具體表現曰「拍彈」，「音辭曲折，聽者忘倦，宮廷、民間競効之。」坊間影明刊詩話總龜前集四〇載劉禹錫與米嘉榮詩：「三朝供奉米嘉榮，能變新聲作舊聲。」以三朝供奉，而變新為舊，猶以為能，殆謂新新不已，昨新今舊歟？此二句原作「唱得涼州意外聲，舊人唯數米嘉榮。」又作「一別嘉榮三十載，怱聞舊曲尚依然。」乃知總龜誤傳耳。

唐人於新聲之感覺，不必定在曲調，有時亦因歌者其人而得之。如司空圖歌者詩：「不是新聲出亦新，旋調玉管旋生春」，言之最切。觀下文十一章「紀事」種種，當時善歌之人多爲衆所傾慕，亦可想見。羅隱論甲子年事，謂大和中張谷有歌姬，「能傳故都聲；有時涼曉哀轉，歷歷見趙家之遺臺老樹。雖驚離弔往之懷，似不能多也。……因目曰新聲。」末句謂當時即名此姬曰李新聲。其例尤著。新聲之義，至宋人有用以指鄭衛者，乃反以新聲爲害。樂府詩集六一「雜曲歌辭」前所論，可以爲例。日人森槐南曾有臆測：唐人之新聲，由曲調內和聲之相競而來。此說不確，對和聲性能未免過誇，詳下文「鄰邦學者之說」。

此外更有一事，亦聲詩唱法，原在此節範圍以內，發生於唐，並非五代兩宋所造，則疊句之唱法是。此與宋人「餘聲」說並不相涉，但後人誤解太多，茲特專作一節，詳述如下。

七、疊句唱法

上文第二章內曾分疊句爲二類：一乃緣樂定辭之疊句，其辭因求合樂之故，在寫定時已注入疊句；在今日傳本之中，猶可以按，如拋毬樂是。一乃選辭入樂之疊句，原辭並無疊句，至歌時爲適應腔譜，而疊唱其辭，如渭城曲、何滿子是。在百五十四曲聲詩中，當不止此三調爲然；惟其他縱有，

料亦不多。敦煌曲有六言八句帶疊句者一首。王灼碧雞漫志謂漁父、小秦王有和聲，即疊句之聲。使其言果信，並確屬唐樂如此，不以當時之宋調爲限，則有疊句而今日可考者，亦不滿十曲，並非普遍情況，不能謂凡聲詩皆有此唱法也。上文引許之衡說，謂六么（在聲詩曰樂世）多疊句，宜多人唱，未知所本。劉永濟宋代歌舞劇曲錄要總論內指渭城曲之疊唱曰：「凡唐人絕句，都可照樣疊着唱」，無據。

渭城曲之唱疊句，白居易詩既指明第四聲乃原詩中第三句「勸君更進一杯酒」，當視爲準則，不可移易。白詩又曰：「最憶陽關唱，眞珠一串歌。」注：「沈有謳者，善唱『西出陽關無故人』詞。」此「眞珠一串歌」五字，僅說明歌喉之妙而已。唐譜既已失傳，後人各憑想像，多加揣測，實難得一當。要以蘇軾所舉「古本陽關」唱法，首句不疊，餘三句疊之一說，比較可信。詳下編格調渭城曲。至於宋人，每每不用本調，而將此詩唱入小秦王之譜，殊不可解。胡仔說，因於黃庭堅在黔中所爲：「黃如此爲，疑因黔中歌者適不善歌陽關本腔，乃以其所善者代用而已，非此眞可以代彼也。又謂小秦王須雜虛聲乃可歌，應即指疊句之聲。宋毛幵樵隱筆錄謂紹興初，都下盛行周濟眞詠柳蘭陵王曲，以其調分三遍，亦謂之「渭城三疊」，直是假借附會，聊以取悅而已，未見毛氏及同時人有以正之。從知眞正唐曲渭城「三疊」之音，紹興初之一般人已無聞。元李冶從老樂工某乙學唱此曲，內有和聲「喇哩離賴」等，分明又爲元人之唱法而已。唐、宋人論渭城曲，祗及疊句，從未及和聲。元人於陽關三疊曲之製作，不止一種，其因舊曲創新聲，自屬必然之事。李冶敬齋古今黈七已明謂「三疊」者不

指和聲，乃重其全句而歌之。予始悟曩日某乙所教者，未得其正。」但其最後結論雖從白、蘇之說以定疊句，而仍採入當時之和聲不捨，其爲古今雜揉，一時從俗之唱法，並非純用唐人唱法，又可以知。許之衡中國音樂小史論陽關三疊，謂「其聲轉轉淒斷，則以每句第四字、第七字之下，皆有和聲之故。」是認李氏帶和聲說爲唐音所在也，殊未中。又楊蔭瀏中國音樂史綱內每全用李說，作爲唐曲內容之例。鹽谷溫中國文學概論講話內謂元人大石調北曲陽關三疊，「歌法雖極複雜，但由此可以尋出古法『三疊』底面影，故覺得很愉快！」劉永濟宋代歌舞劇曲錄要之總論內亦指北曲此調曰：「顯然是後世曲家從唐人唱陽關三疊的方法加以擴充的。」——凡此，對唐代唱法之想像，均嫌逞臆太過，然後始覺「愉快」與「顯然」。所以致此之故，蓋與許、楊兩家同，於和聲、疊句二事之同異如何，是否同時並有，未加分判。明人有每曲先七言、中五言、後三言，故謂之「三疊」之說。見山堂肆考角四一。田藝蘅乃作陽關三疊圖譜，亦以一首爲一疊，並於七言句外，破出五言、三言種種。此直有類作文字遊戲，於唐人歌詩之業何涉？而田氏覺謂獨得「陽關三昧」，其誰能信？清方成培及朱謙之皆指渭城曲之疊句爲散聲，似亦未當，詳下文散聲說。

何滿子之疊句如何唱法，益難肯定。白居易詩有「一曲四詞歌八疊」之指明，但何謂「一曲」，何謂「四詞」，何謂「八疊」，並無的解。後人又各逞臆說，且與和聲、虛聲相糾纏。王灼謂「薛逢何滿子

詞……五字四句，樂天所謂『一曲四詞』，庶幾是也。歌八疊，疑有和聲在。」王說仍是「庶幾」與「疑似」之辭而已。清初何琇樵香小記謂「白香山稱何滿子『一曲四聲歌八疊』，今不知『八疊』謂何。」何氏又因唐人多歌絕句，律詩取半首歌之，李嶠汾陰行、高適哭單父梁少府詩，皆取四句歌之，乃謂「或當時之曲以四聲八疊爲定律歟？然陽關又云『三疊』，總不可考。」吳衡照蓮子居詞話三謂以蘇軾陽關三疊第一句不疊之說推之，「香山謂何滿子『一曲四詞歌八疊』，應是每句三唱。碧雞漫志云：『歌八疊，疑有和聲。……』和聲，即虛聲也。」然「每句三唱」、何以便是八疊？吳說殊不可解。龍沐勛於詞體的演進一文內引王灼說，謂爲一曲之中，唱同樣之辭句至八次之多，詳下文。乃益難信。蓋四句實不應稱「四詞」，而「八疊」則斷難全在一曲之中也。蔡居厚詩話云：「大抵唐人歌曲，不隨聲爲長短句，多是五言或七言詩，歌者取其辭與和聲相疊成音耳。」詳見六章四節。亦將疊句與和聲混爲一談，遂滋糾紛。若謂辭與和聲相疊成音，則必須追求如何相疊：究竟乃繫辭之聲與此外之和聲先後遞唱，謂之「相疊」歟？抑繫辭之聲一唱再唱，和聲亦一唱再唱，謂之「相疊」歟？在流傳之史料中既毫無依據，此二問當無從答復。蔡氏殆亦隨筆成文，牽附字面，模糊影響之談而已，其意中未必眞有一種「相疊」之唱法在。自敦煌曲之大曲卷內，發現有何滿子四首後，知何滿子實乃大曲。白氏所謂「四詞」可能即指辭之四首；所謂「八疊」，可能爲八遍，即四首各歌兩遍，然後「一曲」告成。如教坊記敍踏謠娘

「徐步入場行歌，每一疊，旁人齊聲和之。」說詳敦煌曲初探。果爾，則何滿子之疊唱，乃通首四句之重唱一遍耳。

劉永濟在宋代歌舞劇曲錄要之前有總論，立說最近，一九五七年。而取義實最空。劉氏重視蔡居厚「相疊成音」之說，謂「蔡氏所指的疊法，方式很多」，用以概括三疊與八疊。於是解八疊「是每句再疊，故四詞爲八疊」；解三疊爲「每句三疊」，「將原詩字句裁截成二字、三字、四字等部分，再重疊之。」反以「蘇軾不知疊法有此兩種方式」，又指顧敻楊柳枝四句之末各綴三字句之和聲辭曰：「或許就是白氏所謂『四詞八疊』。」實則和聲與疊句不能混同，彼二種疊法亦無從溝通。「八疊」之「疊」，指辭之通首複唱，不指每句複唱。將七言句裁截爲二字、三字、四字之句以重疊之，此層最難想像爲事實，豈亦田藝蘅「文字遊戲」之一派歟？安見唐人歌詩曾經有此？因劉氏意趣與本節主張大相逕庭，故略述於此，以資比較。

淸江順詒詞學集成二曰：「惟古歌無纏聲，故聽之欲臥。樂府有句尾之幫腔，原注：「如『妃豨』之類」，其實乃和聲。無增字，亦無纏聲。唐人歌七言詩有『疊腔』，原注：「陽關三疊之類」。然究嫌板滯。」又指淸平調、渭城曲及旗亭賭唱諸詩曰：「夫此諸詩之平、上、去、入，皆無稍異，其實如渭城曲第三句之平仄卽頗有異。何以調各異名，唱者異腔？從可知歌者之增減字句以成調，不能以體限也。」意謂唐人諸詩在歌唱之前，必先用類似疊句之法，將字句增減一番，使成爲長短句，打破五、七言四句之齊言，而後方能成

調。此或本夢溪筆談及全唐詩之說，詳下文。但長短句詞調早經證明在初唐時已有，並可肯定自隋代起，樂曲歌辭或用齊言，或用雜言，乃同時並行不悖之二事，且終唐之世，此二事繼續存在，未嘗中斷。持此以驗江氏之說，然乎？否乎？有不俟辨矣。江氏既爲唐人製造一「疊腔」名目，假想一「疊腔」制度，復憑臆測，泛指唐人凡屬歌詩必皆用「疊腔」，已覺離奇；且其人在千載而下，目未嘗覩唐樂原譜，耳未嘗聞唐曲原聲，而遽爲之興「板滯」之嫌，乃唐人在歷史上經歷三百年之久所未嘗自嫌者，豈不益可異歟！果唐人欣賞音樂及文藝之水平過低，不自知嫌，至江氏之時，各項標準俱已提高，唐樂之缺點始從而暴露歟？參看下文〔十一〕歌唱感人之深。江氏恐難自圓其說。

總之：拋毬樂之疊唱，僅在第二句末三字；渭城曲之疊唱，則在第二、三、四句；何滿子之疊唱，又在全首四句。唐人唱此三曲，所以皆有重疊情形者，乃緣於其聲有定譜，並非緣於其辭之爲齊言。既不因辭之齊言使譜有餘聲，則此部分疊唱之聲，又安見其爲「纏」、爲「泛」、爲「虛」、爲「散」歟？更不能以偏概全，謂因渭城一曲爲然，遂推及所見七絕聲詩之唱法皆然；或因何滿子一調爲然，遂推及所有五絕聲詩之唱法皆然也。唐代燕樂之聲辭十分繁雜，若謂在原則上皆非藉重和聲或疊句不能成腔，考諸千餘年來所流傳之唐人典籍，從無此項記載，且亦未露絲毫端倪。後人漫無依據，多逞臆說，僅憑一渭城曲之三疊爲例而已，恐不能貫通也。

八、宋以後之詩聲七說

唐人有關歌詩之義，零星所及，略如上舉。至唐義範圍外，另有許多假說，雖名稱各異，而實質則一：皆信唐詩配樂之際，必剩有餘聲，故得而塡以實字。此項實字，或當時隨唱隨了，未嘗影響原詩之傳辭；或已經習慣流傳於辭句之中，成爲定型，因而產生長短句詞。此等假說始自北宋沈括，迄於今日學者，普遍信之，幾於牢不可破。故龍沐勛詞體之演進曰：「長短句歌辭之產生，爲求吻合曲調，而免用和聲，此爲學者所公認。」夏敬觀詞調溯源引沈括、朱熹、胡仔、方成培說和、泛、虛、散諸聲後，曰：「這些話，都是由詩變爲詞體的鐵證！」按宋以後人揣測之「話」，非唐人紀實之「話」可比；文人考據之「話」，非專家踐履之「話」可比，所謂「鐵證」，其源不淸，故其信不立。但唐代長短句詞發生之時代既然由「公認」之中唐，已提早到盛唐，得敦煌文獻之發現而益證實，且有更早在初唐、甚至隋代之紀錄，（詳唐詞體用及隋唐五代詞二稿。）乃知詞體產生之途徑，並不完全在詩體之變化。上文斷定詩與詞之關係是同輩弟兄，而不是父子兩代，是斬截，不可忘。釜底抽薪，此等假說實已失其憑藉，不易成立。顧敦煌曲雖發現已六十年，而學人凡觀感未周者，仍然保守上項之「公認」與「鐵證」，無所遷改。斯不得不就此所謂「公認」與「鐵證」者，先詳爲覈實，以洞明其究竟，進一步庶可解決許多問題。此本

節之所以不憚煩瀆，嘵嘵至於數萬言也。對於上項見解獨持異議者，雖有鄭振鐸詞的啓源（小說月報廿卷四號），認長短句詞並非由五、七言詩蛻變而來，但鄭氏又否認唐人聲樂中經常歌詩之事實，仍與史實不盡符合。此節所論以推求唐詩歌唱之實況爲主；若與詞體產生相關處，在第七章詳之。

玆綜合諸家假說之種種名目爲七類，簡稱「詩聲七說」，列舉如次。於古今人之議論，概以其所用之名目相從，其內容則往往交錯或溝通。於鄰邦學者數人之說別爲一節，殿於後。

【甲】和聲說——專主此說者，有北宋沈括、南宋蔡居厚、明方以智、胡震亨、清全唐詩之編者及鄭文焯、況周儀、徐棨、朱謙之諸家。沈氏夢溪筆談五云：

> 詩之外，又有和聲，則所謂「曲」也。古樂府皆有聲、有詞；連續書之，如曰「賀賀賀」、「何何何」之類，皆和聲也。今管絃之中纏聲，亦其遺法也。唐人乃以詞塡入曲中，不復用和聲。此格雖云自王涯始，然貞元、元和之間，爲之者已多，亦有在涯之前者。

沈氏此說影響後世者極大！後人凡誤解沈氏處，常非沈氏之責，其語另詳。惟細按沈氏說之含義，亦多模糊矛盾之處，足以招致讀者之誤解。玆就其原說所有及應予解釋各點，括如下表。沈說曰「詞」者，表中概以「辭」代之——

沈說綱領	分析	說明	示例
詩(辭)	(子)詩之本辭		如楊柳枝之七言四句。
	(丑)和聲之辭	在樂中，以工尺譜字記之；在辭中，以字或辭表之。	如楊柳枝每七言後附加之三言短句，又如下欄之(乙)，皆是。
和聲(曲)	(甲)有聲無義者	純粹是聲。	如「賀賀賀」、「何何何」、「紇那」、「得体」等。
	(乙)有聲有義者	亦辭、亦聲。	如「四海和平樂」、「竹枝……女兒」等。
以辭入曲	第一式—以(乙)入(甲)。	所謂「不復用和聲」應指此。	如蘇摩遮、竹枝等調皆是。其原和聲作(甲)之形象者，始或有之，未傳。
	第二式—以(丑)入(乙)。	所謂王涯之格應指此。	如楊柳枝以三言短句代譜中之和聲是。

沈說所憑資料，乃王涯之作。而王作在全唐詩內僅有聲詩若干首，未留和聲痕迹；此外未見其有長短句流傳，乃無從認識沈說之究竟，亦即難於判別其是非。惟就唐人歌詩之一般情形衡之，則

覺沈說諸多未合：一則聲詩中之和聲有兩種，如首章所分：甲種曰有聲無義者，於古樂府爲「賀賀賀」、「何何何」之類，於唐聲詩之流傳者，如紇那曲之「紇那」、得体歌之「得体紇那也，紇囊得体那」等皆是；尤其在民間歌曲中，此種和聲必然盛行，何得謂之唐人聲詩中不復用和聲？乙種曰有聲有義者，於初唐有破陣樂、蘇摩遮、天長地久詞等調所具，於盛唐有舞馬詞等調所具，於中唐有採蓮子、竹枝等調所具。此皆極普通之資料，沈氏不能謂一概無覩，更何得謂之唐人不復用和聲？再則沈氏可能祇認甲種和聲是和聲，認乙種和聲便是以詞塡入曲中，即上表內之第一式，以（乙）入（甲）也。但此事在上舉初唐之三調均已有之，何得謂爲貞元、元和間始有？三則沈說下半所稱貞元、元和間王涯之格，明明針對長短句曲子而言，即上表內之第二式，以（丑）入（乙）也，並非謂第一式，以有義之和聲代無義之和聲。如此，上下兩層：一指第一式，一指第二式，含意分歧，焉得不使人誤解？四則唐人之於纏聲，如上所云，乃發於絃管中之花腔，宋時亦然。此與辭中或辭尾之和聲發於喉舌唇齒者，其不相及，若風馬牛！何從有「遺法」之關係？

因沈氏於和聲舉例爲「賀賀賀」、「何何何」，又牽涉纏聲，又暗示後來代入此種和聲位置者，可以爲另一種有義之和聲，亦可以爲實字、實句，如三言、五言等短語，其範圍過於疏闊，於是後人乃將各自所稱之泛聲、虛聲、纏聲、散聲、襯聲、襯字、襯句、格外字等，拉拉雜雜，多方集中，而統納之於沈氏

所提「和聲」一名之下，分別逞其臆說，茲總謂之曰「和聲臆說」。日人森槐南於此並援入宋人所謂「偷聲」。從此唐人歌詩所用和聲之眞象，乃被重重壁障所蒙，無由明朗，迄今數百年而未改，當非沈氏所及料。然以沈氏在北宋神宗時，去唐、五代猶較近，應目擊唐樂遺譜不少，又復洞曉音律，明辨名物，爲世所重，而於此一事，獨獨發凡未中，遺誤來世如此，誠出吾人意想之外。

朱熹儀禮經傳通解學禮卷七曰：

> 竊疑古樂有唱有歎，唱者，發歌句也；和者，繼其聲也。詩詞之外，應更有疊字、散聲，以歎發其趣。故漢、晉之間舊曲既失其傳，則其詞雖存，而世莫能補，爲此故也。若但如此譜，直以一聲叶一字，則古詩篇篇可歌，無復樂崩之歎矣，夫豈然哉？

朱氏所謂「古樂府」，與沈氏說中所謂「古樂府」正是一物。故「有唱有和」，即沈說所謂「有聲有詞」；詞是唱，聲是和。「發歌句」與「詩詞」，即沈說所謂「詩」與「詞」；「和者繼其聲」及「疊字、散聲」，即沈說所謂「賀賀賀」與「何何何」之和聲；雖一曰和聲，一曰散聲，名稱不同，而實質則一，在曲調則有「歌句」與「疊、散」之兩種聲，在歌者則有唱者與和者之兩種人：彼此各盡所能，雙方幷力，然後古樂府之歌唱始完成。按古樂府之歌唱中誠有如此安排，惟不盡如此安排。朱氏亦曰「竊疑」如此，未曾肯定。朱氏此說，僅爲古樂府而發，未嘗推衍及唐詩，亦未云唐人於詩樂中已不用和聲，故與沈說究

有別。因其與沈說之發端悉同，爰附及之。

蔡居厚詩話謂唐人歌詩，取五、七言之辭，與和聲「相疊成音」，乃一句含糊敷衍語，並非眞知灼見，已如上文所論，第七節論疊句。茲不複。方以智通雅二九全用沈氏文，一字不易。認宋以後管絃中之纏聲爲古樂府和聲之遺法一層，亦別無補充理由，可不論。朱謙之中國音樂文學史內據蔡氏語，謂「大概唐人絕句，如涼州、伊州，也都是和聲『相疊成音』，不過現在不可考罷了。」既爲「不可考」，與蔡說同屬假想而已，並可不論。鄭文焯爲清末詞人中考究音律者，乃於其瘦碧詞自序之發端處，全用沈氏之說，亦一字不改。則其所考詞樂音律之基本概念，是否精確，不能令人無疑。沈說影響後世之大如此。

胡震亨唐音癸籤一五云：

> 古樂府詩四言、五言，有一定之句，難以入歌。中間必添和聲，然後可歌，如「妃呼豨」、「伊那何」之類是也。唐初歌曲多用五、七言絕句，律詩亦間有采者，想亦有騰字、騰句於其間，方成腔調。其後卽以所騰者作爲實字，塡入曲中歌之，不復別用和聲，則其法愈密，而其體不能不入於柔靡矣！——此塡詞所繇興也。宋沈括考究所始，以爲始於王涯，又謂前此貞元、元和間爲之者已多云。

後人全承沈氏之誤者紛紛然，不止胡氏一人，惟胡氏此節可作一具體之代表。其曰「騰字、騰句」者，「騰」卽「襯」也，意兼指和聲與疊句而言；謂唐人用律絕入歌譜後，辭少聲多，綽有餘聲，非另行襯入

字句，便不符腔調。先用甲種和聲與疊句襯，再用乙種和聲與疊句襯，此層胡氏未明言。終乃改用實字、實句襯，——此胡氏之旨也。茲姑就和聲以言：和聲，乃樂譜腔調中所原有之一部分，不可分割、不可刪削者，並非自外生成之物，並非因辭之長短齊雜、而定其有無多寡者。如胡氏說，置和聲於腔調之外，其用也，乃臨時襯墊性質，遇律絕則用，遇長短句則否，有此事乎？敦煌曲內之悉曇頌，長短句也，而有「盧流魯樓」等和聲。宋詞醜奴兒、金詞唐多令、南北曲之水紅花等等，皆長短句也，而皆有「也囉」之和聲，已如上言。和聲之有，何嘗以絕、律詩體之調爲限？胡氏輯唐音統籤，所接觸之唐人聲詩極多，故於癸籤內著有「樂通」四卷，以通其聲樂之一面。但於唐人歌詩中之和聲實況，似尚隔膜，誠不可解。主和聲爲襯字，以始於樂府解題，後人更有變本加厲者，均詳下文。

全唐詩於末册附詞之前有敍曰：

> 唐人樂府，原用律、絕等詩，雜和聲歌之。其並和聲作實字，長短其句，以就曲拍者，爲塡詞。

此說目的，原在推求長短句之成因，乃雜採前人之說，作扼要語而已，其自身並無新主張。曰「和聲」，明取沈說也；曰「雜和聲以歌」，既因胡震亨說，亦套下文所引胡仔「雜虛聲以歌」之語調也；曰「並和聲作實字」，乃用下文所引朱熹就泛聲添實字之說也。若問以唐人詩樂中，確具和聲者究有若干調？所占之比例如何？彼無和聲可雜者將如何歌？沈氏謂和聲、胡氏謂虛聲、朱氏謂泛聲，其本質

如何？是否確指一事？不曰「虛」、「泛」，而曰「和聲」，是否確切？——設如此逐一經過踏實之研究後，將立廠所敘之茫茫然！不過追隨前人，作如此說而已。然而後之學者，尚有視全唐詩此說有獨立性者，主張與沈、朱諸說並列，則未深考耳。餘詳下文論徐棨詞通語內。劉大杰中國文學發展史「詞的興起」章內，取全唐詩說曰：「這幾句說明詞的構成，算是最簡明的了。」

況周儀蕙風詞話一曰：

詩餘之「餘」作「贏餘」之「餘」解。唐人朝成一詩，夕付管絃，往往聲希節促，則加入和聲。凡和聲皆以實字填之，遂成為詞。詞之情文節奏，並皆有餘於詩，故曰「詩餘」。

況氏意在宋人長短句之節奏，較唐人絕律詩之節奏有餘，不知唐亦早有長短句曲子及其節奏在，與詩之節奏同時並行，各具體用，初無此長彼短、此贏彼絀之事。如此解釋「詩餘」，固依然立足不穩，而敘唐詩之付絃管為往往「聲希節促」，又模糊想像之談而已，非發於真知灼見。然則謂「加入和聲」與「以實字填和聲」者，不過人云亦云，和聲說降而至此，已末流矣！上文論一字一聲，引況氏詞學講義語，其意亦謂和聲為既已一字配一聲以後之餘聲。

詞學季刊內載徐棨詞通，論和聲云：

全唐詩詞類小敘云，……所謂和聲者，句外相和之聲也。所謂實字者，曲中並唱之字，謂譜字也。和聲非稱

中所有，本屬虛聲；迨既取之而並入調中，則虛聲化爲實字矣。

和聲之用，本在「聲依永，律和聲」，「和」乃「諧和」之「和」，並非「倡和」之「和」，已如次章所言；其聲或歌者自發，或他人和唱，皆有之。若謂其定非他人相和不可，乃不盡符事實。因唐詩一人歌唱者居多，非皆踏謠娘有齊和之制，或踏歌詞爲集體歌唱比。和聲與樂曲所原有之主聲間，雖然有別，或爲兩截，但並非不在整個曲調之內。此曰「非調中所有」，若指辭句長短之「調」言，謂其表聲之字，原非長短句辭調中之所有，則可；若指聲曲高下之「調」言，而排和聲於調外，則不可。至於和聲之在曲調中，本非繫辭之聲；虛聲者，如下文胡仔所言，殆指餘聲，乃應繫歌辭而無辭可繫之聲：二者顯然有別。此處謂和聲「本屬虛聲」，則又有牽混之嫌矣。自沈氏揭櫫和聲之說後，從而推衍之者，非誤解和聲本義，即濫附他聲名目，牽混其含義，使益模糊不清。徐氏所云，顯不能免，堪爲一例。吳穎芳吹豳錄四五曰：「歌之有和，上自周京，下殆俚鄙，無不同然。其和聲正顯本曲之調不可改移，而辭句則可改移。」語較明確，似足以袪徐氏混入虛聲之蔽。

和聲爲原曲調之一部分，不可改移，誠然矣；但若重之太過，認爲原曲調即賴不同之和聲而構成，除去和聲，曲調便隨辭調而無別，則又非事實。沈知白中國音樂詩歌與和聲指七言兩句體之竹枝曰：「若無和聲以爲襯託，則曲調一定更加簡單，而不成爲歌曲了。」又曰：

大概絕句之中所用的和聲不同，就構成了不同的歌曲形式。所以同樣是七言或五言的絕句，而有拋毬樂、浪淘沙、楊柳枝、欸乃曲、生查子等等不同的詞調。

由此推之，勢必與森槐南「新聲」說、詳下文九節。蕭滌非「每句加泛」說、詳本節下文。「隨時增加和聲」說詳末章平議。合爲一軌。按詩調有和聲可考者，不過十餘曲，無從想像爲凡詩調皆賴和聲以成曲。詩樂有淸商者，有「胡部」者，有宮廷者，有民間者，……其原曲調之構成，各有主宰，豈原曲皆一致，而僅賴和聲以爲異乎？——此正「和聲臆說」中之一派也。

於此更有一誤解不可不補明者：上文次章論和聲已略見，茲特詳之。歌曲傳本按其性質，可分兩類：一所謂「歌錄」，專門傳辭，以供案頭欣賞，不必備聲；一所謂「曲譜」，專門傳聲，以供場上檢對，不必備辭。詩中和聲無論甲、乙二種，皆賴文字以爲發音之符號，而其聲之曲折，又另在曲譜。歌錄之中，於此等和聲之文字則可載可不載。故竹枝、採蓮子等調有和聲，既已確鑿有據矣。從一般竹枝、採蓮子辭內每每不見和聲，乃原本有之，傳本省去未載而已，並非無和聲。皇甫松等此二調中見和聲，幸而載明而已，非其所特創也。自樂府解題謂採蓮子必以俳調有襯字者爲詞體，詳末章平議。淸萬樹乃謂竹枝「原無和聲，後皇甫松、孫光憲作此，始有『竹枝』、『女兒』爲隨和之聲」，竟以和聲之有無，作詩詞之分界，並視同俳調與襯字，相去遠矣！

古今學者對於和聲之誤解，有種種殊：沈雄古今詞話「詞辨」上，指竹枝調中之「竹枝」「女兒」等，乃「同聲附和」。見下文「丙」虛聲說引。冒廣生疚齋詞論上，論竹枝之和聲，謂「古人歌詞必一人唱，衆人和其尾聲」。本書下文引靑木正兒說，指「和聲是唱者以外底羣衆於歌底每一節相和的囃言葉」。朱謙之中國音樂文學史承萬氏之說，謂「和聲爲曲譜以外，對手相和之聲，如皇甫松作竹枝詞、採蓮子就是好例。」但驗之古今曲譜，載明曲調之和聲者固甚多；若竹枝、採蓮子在唐、宋曲譜內究曾載否，因其譜不傳，固無從知，將如何爲「好例」？——凡此咸謂和聲爲「倡和」之「和」，雖不皆中，猶道着一部分；至若況周儀詞學講義，據柳南隨筆載方文吟「鳳凰臺上一個鳳凰遊，而今鳳去耶，臺空耶，江水自流」，謂有類唐人和聲之遺，是旣混襯字爲和聲，復混吟諷之聲爲樂曲之聲，凡此實均宜有別，若無所別而爲此說，徒亂人意！劉谷溫中國文學概論講話謂「和聲是音樂底餘聲引長的聲」，殆受上文文章論和聲所引楊愼等說之影響。和聲若是餘聲之延長，試問餘聲又是何物？是否凡無和聲之曲調，便無所謂「餘聲」？上文見森槐南說新聲，謂唐人詩樂之出奇制勝，全在和聲上之變化，未免推重太過。許之衡音樂小史一六認和聲爲唐樂曲之要點，誠然；惟曰：「當卽今之腔，腔多，故宛轉悽斷」，則與森氏說同有太過之嫌。許氏因不信唐樂一字一聲，故證明唐樂曲腔多，其說甚諦，但腔之多處，主要爲原樂曲之本腔細膩，豈專在和聲之有腔而已！舉此多腔悉歸之於和聲，除非如森氏之說者確

然有之，不然，唐詩之和聲並非逐曲皆有，有者亦僅占其所在原曲之小部分耳，從何單獨肩荷此多腔之重任？

綜上各家之見解，可知唐譜與歌法不傳，後人對其實際情況無從了解，乃流於多方揣測。其中頗有用心良苦者，事雖不中，志則足多！參看上文論一字一聲引況氏語。更有蕭滌非謂詩詞和聲可以隨時增添等說，見末章不贅。

【乙】泛聲說——專主此說者有南宋朱熹、清謝章鋌。近人中如王國維、胡適、龍沐勛、趙景深、蕭滌非、陳子展、劉大杰諸家皆用之。王國維題雲謠集之詩曰：「虛聲樂府擅繽紛，妙悟新安迥出羣！」雖用「虛聲」名目，卻指定新安之「妙悟」，乃推重朱熹說也。至蕭滌非則尤篤信朱說，達於高度，爲八百年來同受朱說之影響者所未嘗有。至於否定朱說者，所知但有浦江清、目加田誠二人而已。朱子語類一四〇胡泳所記云：

古樂府只是詩中間卻添許多泛聲。後來人怕失了那泛聲，逐一聲添個實字，遂成長短句，今曲子便是。

「古樂府」當指與「今曲子」緊接之唐人詩樂，非遠指漢、魏、齊、梁之樂府也。「中間卻添許多泛聲」之說最有語病。曰「詩」，指辭也；曰「泛聲」，指聲也。依常理，祇可於辭中間添辭，聲中間添聲，如何謂在辭中間添聲？且「添」之用義何自而來？凡在物之本有者以外，又有所加，始謂之「添」。以詩配

既定之聲，而於聲忽有所添，果何爲而添？何人所添歟？此一「添」字，不比下文「添個實字」之「添」，難解之至！揣朱氏之意殆曰：「本朝以前之樂府只是詩，合樂以後，聲多辭少，致餘下許多泛聲」，其意明明是「餘下」，而其辭乃曰「卻添」，未知果是辭不達意否？惟假若認聲多辭少，始有泛聲，必首先承認唐人詩樂乃一字一聲。不然，以一字繫多聲，暢其抑揚高下之妙，正屬聲辭配合之常態，何得謂之「泛」？以一字一聲爲當然，以一字多聲便成泛聲，爲病態，而須加以救藥，此種意識未知果從何而來？有何依據？究竟是唐代之史實否？——問題甚多。朱氏曾究心三代之古樂，於風雅十二詩譜之一字一聲，曾有所懷疑，如上文所言，甚是。但於論俗樂時，竟不能貫徹此主張，而從另一觀點出發，認如古樂中一字一聲而外之聲，卽爲泛聲，並名之曰「添」，何歟？讀朱氏說，本可將「古來樂府」之「古」，提高爲漢、魏、六朝，自與唐詩無涉；奈其言曰：「今曲子便是」，宋代「曲子」之前一階段，祇有指唐代詩樂而言，其過遂無可避免，有不得不就唐代燕樂歌辭之常情，以定其過之輕重矣。

謂「後來人怕失了那泛聲，逐一添個實字」云云，與沈氏說首先矛盾；沈謂唐人已將實字塡入和聲，並不俟後來人始塡也。沈謂唐人廢和聲，而未明所以；朱謂後人爲設法記錄泛聲，保存泛聲，始添實字，雖明所以，却支離不可信，臆說而已。蓋泛聲所在，後人怕失却，添字以記之，在唐代亙三百年之久，何以不怕失却？何以未聞用及此法？唐時產生長短句之曲子辭，自有其獨立之原因在。詳下

文。至若怕詩中之泛聲失却，而添字以存之，則並非此種原因。然則唐人無此「怕」，明矣！唐人何以無此「怕」？可言之理由甚多，如有樂譜在，或其曲在社會上正盛行，不慮其失却，皆可能也。因知：凡聲之所在，無論正、泛，悉賴譜傳，不賴字傳。有譜則雖極微細之聲亦可以紀；泛聲雖多，如果入譜，縱不塡實字，亦必不至於亡。字之作用，必不能代譜。若有字而無譜，年代稍久，口授有所不及，聲無粗細，仍然失之。故朱說云云，不僅非唐時人之現實，亦非後來人之現實，直空想而已。王國維名之曰「妙悟」，祇好作「空想」解。蓋所憑者事實少而靈感多，將何以議禮樂制度之因革？

目加田誠詞源流考內不信朱氏此說，先引森槐南作詩法講話內追隨朱氏之論曰：

> 在像和聲、散聲、偷聲那樣所謂轉調的譜聲地方，……塡上文字。……如此說來，在伶人樂工之手的譜，縱使沒有了，而其譜早已有爲文字塡起的。在那塡的地方，所謂調子的東西，就可以留下；於此，所謂詞的東西，就有產生的理由了。

目加氏繼曰：「這種說法——雖已無譜，由於已塡了文字，歌法就可以遺留下來，——像這樣不合理的事，果眞能够有嗎？」目加氏有此疑問，且認爲「不合理」，正因根本上歌辭難代樂譜之故。唐樂並非無譜錄，唐代詩樂亦並非不用譜錄，已略見上文第二節。謂唐人以文字代工尺譜，來保存樂曲，與唐樂之一般水平不符，與唐代一般文化水平亦不符，目加氏認爲不合理，宜也！

浦江清詞曲探源內不信朱氏此說，曰：

朱熹云：……此說非也。南朝樂府已有三五言句法，懊儂曲、讀曲歌等皆是。此即長短句，並非中唐人塡實了泛聲。又如上去等字，必用二三音譜之，是朱子誤認作泛聲耳。

浦氏探源，從實事求是出發，依據眼前史實，指明長短句歌辭之流行，早在南朝，無可否認。更用此以破朱氏塡實泛聲之說，語簡而賅，將使迷信朱說者，舌矯不下，目瞪難移。其信燕樂聲譜爲「多腔」制，否認一字一聲說，與上文所提尤爲吻合。

張炎詞源「謳曲旨要」云：「字少聲多難過去，助以餘音始繞梁」，是南宋人唱詞，遇末尾字少聲多處，其處理辦法，乃化多聲爲「餘音」，使有繞梁之妙，正是俗樂悅耳情形，未嘗用添字法以窒塞之，使化爲一字一聲，索然寡味。又可見南宋人所唱雖已爲長短句之「今曲子」，雖已用俗樂多腔唱法，而字少聲多之情形依然不免。更觀南北曲之崑腔，一板三眼，正板以外，更有贈板，腔極細膩，其所配之辭，雖已爲長短句，並已竭盡襯字、增句種種延伸之法，但一字仍有繫十餘工尺譜字者，如朱氏說，謂之仍有泛聲也可；然而不聞其怕失了，亦並不繼續採取添十餘個字之法以紀錄之，何也？足見所謂泛聲之有無，與歌辭之爲齊言、雜言，實在無干。齊言入譜，不必果覺其有泛；雜言入譜，不必果覺其無泛。欲以雜言治泛聲，泛聲固非病，雜言更非藥。朱氏之說，實已導致一般人深入歧途，影響之惡，不亞於

沈氏和聲之說。下文見蕭滌非語，甚至信唐人聲詩必首首有泛聲，句句有泛聲，否則不能成腔，即不能歌唱，一偏至此，實朱氏之說有以啓其端；若論傾側太過之後果，或有非朱氏所當任咎者耳。

謝章鋌賭棋山莊詞話七云：

> 詞轉於詩歌。詩有泛聲，有襯字，併而塡之，則調有長短，字有多少，而成詞矣。

謝氏詞話中，於聲詩與長短句詞之間，所見大致不誤；祇於詞由詩塡泛聲而轉成一點，尙爲風氣所囿，知遷就成說，而不知詳按事理。詩有襯字，出於作者，如前章五節所云：「僅爲足意而設，其有無多寡，隨辭而定，與調無涉。」至於泛聲，乃調所原有，並非臨時外加。謝氏將二者並列，殊失倫，易使讀者誤會：襯可塡泛，譬若花可接木。其實花不常榮，木有定本，無從移接。謝氏曰：「併而塡之」，意更欠明。將謂襯、泛並虛，而另用實字，併就其處，一一塡之歟？則襯字與實字又有何別？以字塡聲而外，又復以字塡字，造意何深，立說何曲！果有其事耶？

陳子展唐宋文學史引朱熹說，認泛聲與襯字一事，曰：

> 這可稱爲「詞起於塡實泛聲說」。何謂泛聲？我想就是宋末沈義父在樂府指迷中說的：「教師唱家有襯字。」

（此亦與衡照意，詳下文「襯聲說」。）

按唱家襯字在一般情形中，依然臨時性質，隨唱隨了。誠亦可能與作家所下之襯字同，有因久成習

慣，唱成定型者，其調遂發生別體，甚至將齊言變成雜言，惟無從認爲其作用乃確係塡了泛聲。前章所舉鵲踏枝、楊柳枝等例，因襯字而成雜言，向認爲作家所爲，惟數並不多，並無從看出與泛聲有何關係。——以上謝、陳二說，均就襯字體會泛聲者，可供下列「襯聲說」參考。

龍沐勛詞體之演進云：

杜陽雜編云：「文宗時，宮人沈阿翹爲帝舞何滿子，調辭風態，率皆婉暢。」原五言絕句，聲韻本極短促，非更疊唱和，利用泛聲，何有「婉暢」之可言乎？唐人以詩入曲，其法不外利用疊唱與泛聲。然一曲之中，疊唱同樣詞句至八次之多，且中雜泛聲，或有聲有辭，或有聲無辭，則聽者仍祇能欣賞樂曲之美，而不能見歌詞之美。此又舊體五、七言詩之不適宜於入曲，而其勢不得不變爲長短句。朱熹所謂「後來人怕失了那泛聲，逐一塡個實字」者，猶未洞徹詞體發展之原由也。

……率意作五、七言詩，一任樂工之選調排入。其不相融洽者，獨可藉泛聲以資救濟。……

龍氏此項舊說有三點須商討：始在就辭以量調與由辭以定調，繼在體制如何之問題，終則在無病不必求藥。

何以言「就辭量調」？曰：曲調短長，自身有定，不能從所配之歌辭長短以測之。龍氏先有唐、宋俗樂一字一聲之信念，對歌辭之廿字而已者，乃斷其曲調必短，遂開始以其調辭風態無從婉暢爲

慮。其實一字一聲,唐、宋俗樂中並無其事,便不能就辭量調。彼譜書所列,凡在廿字以下之調,如竹枝、歸字謠、漁父引、閒中好、梧桐引等,當時歌唱,豈皆無從婉暢乎?或稍出廿字之調如醉妝詞、南歌子、荷葉杯、三臺、柘枝引等,豈皆稍能婉暢,而獨不足者乎?此種婉暢之能否與足否,對歌辭字數之要求言,未知實際標準究竟如何也。

何以言「由辭定調」?曰:如龍氏所言:從辭短看,其調必短。倘欲婉暢,須另加疊唱與泛聲;然則從辭長看,其調必長。舉凡疊唱、泛聲,皆可不必,自不失其婉暢,豈非調無主位,亦無定聲,概隨歌辭之長短而定歟?果爾,即如「何滿子」三字之調名,其初究指何物?而一切曲譜也者,或梵音,或其他胡樂,在未與漢辭相觸以前,究何所憑而寫定歟?由此推及一字一聲以外之聲皆無辭之聲,再推及無辭之聲皆泛聲,更推及泛聲所在皆必添實字,層層推衍,似乎有根,其實恐皆不根耳。龍氏爲求詞體發展之原由,立論每從文字出發,遂忽略一般聲曲所有之獨立性。爲求合於歌辭,聲曲之小處不妨移易;至於主幹所在,必難動搖。所謂「疊唱」、「泛聲」、「賫救濟」者,且搖及「將軍」,不止於動「部伍」矣,恐不可,故其說難通。

何以言「體制問題」?曰:沈阿翹舞何滿子,乃按大曲之體制,其辭至少四遍、八十字,不算短,更可不止四遍。「四詞八疊」,是每詞重複一次,合爲二疊,並非疊唱同樣詞句至八次之多,上文論唐人

對疊句之唱法已詳之。龍氏「聲韻本極短促」、「何有婉暢」等顧慮，實無必要。

何以言「無病求藥」？曰：以齊言入曲，或以短章入曲，自三百篇始，無體無之，初不自何滿子始。凡樂歌中於聲、辭相切之部分外，另有有聲無辭之部分存在，乃古今中外樂曲與歌辭間之常事，不僅唐人之何滿子爲然。齊言短章，非病也。如三百篇等其辭之美，在歌曲中何嘗不能見或不能聽？古詩凡一章四句、句四言者，古樂府凡一解四句、句五言者，豈皆不適宜入曲，皆有「不得不變」之勢乎？鄭、衛與雅樂之分，豈必在歌辭之長短齊雜方面乎？從知添塡實字非藥也，添字之後，改爲雜言，雜言亦自有短章。如上舉歸字謠以下九調皆雜言。其美之能見與否，或能聽與否，與齊言短章相等；龍氏指此爲詞體發展之原因，顯未中的。泛聲是曲調原聲之一部分，有其本等之作用在，不能謂唐人於泛聲祇是「利用」。同辭八唱，既非事實，於歌辭又並無美而不見之憾，設若代爲痛苦，代爲呻吟，又代爲醫藥與救濟，殊可不必。龍氏從泛聲立說，過分懷疑唐人之處，尚不止此，參看本章之末所引。

趙景深文學史綱要曰：

我們猜想：原來的調名既是這樣多（指樂府詩集「近代曲辭」四卷所見），決不會每一個調子都是整齊的「五五五五」或「七七七七」的。有些調子的節拍一定比五絕或七絕要多。但配譜的人却不管你是什麽調子，節拍短的，就拿五絕配上去，節拍長的，就拿七絕配上去。唱起來的時候，一定是把某幾個字拖長了來唱的，這

樣就是泛聲了。後來不用泛聲的唱法，逐一聲填一個實字，這就是詞的起源。

我的結論是：盛唐時，盛行着絕句或律詩的一半入樂，用泛聲法來歌唱；中唐詞已成立，此風漸歇；晚唐詞漸發達，泛聲唱詩便不大看見了。

趙氏此項早期之看法，乃基於三個條件：唐人歌詩僅五、七絕二體，盛唐尚無長短句詞，詩樂、詞樂均一字一聲。按聲詩格調列聲詩句法至少有十七種，不止五絕、七絕二體；一字一聲非事實，已如上言；敦煌曲所決定之大情勢及其他資料，均說明初、盛唐時早已有長短句詞，晚唐、五代仍然大唱詩體。合此三點以觀，遂覺趙氏此項舊說終須修正。聲詩曲調之唐譜，勿論傳自國內或國外者，每調之工尺譜字，均不止二十或二十八個，證明趙氏所見甚確。惟唐代樂曲特別豐富，體製變化甚多，足以滿足任何詩體指二句至二十句等。之要求而有餘，此層事實更不可忽。詳七章末節。趙氏「猜想」中「配譜人不管」云云，看事似太簡單，殊未必然；因而所指泛聲產生之情況，亦聯帶未必確。至於歌曲中倘逐聲塡上實字以後，勢必陷於絕對一字一聲之僵局。彼時長短句誠然長短矣，奈唱腔窒塞、直質，毫無「翻逗曲折」可言何！如此，詞樂將反不如詩樂之美聽，配譜人逐聲塡字，辛苦一番，結果不知究何所得？誠屬疑問。趙氏亦曾主張唐人歌詩多腔，意者所謂「泛聲」即指多腔而言。此特就其文學史綱要舊說論之如此。趙氏在中國文學史新編中，對唐、宋詞之泛聲，曾用「文藝統計」方法，創立一說。舉河傳爲例，謂採各家

河傳中各句字數最多者相加，得七十一字，即該調至少有七十一音。而普通河傳之作，最少五十一字，便已有二十個泛聲；最多六十一字，亦尚有十個泛聲云云。是仍以一字一聲爲基本概念，多方推算；因其說並未涉及唐人歌詩，故不論。惟趙氏據七十一音之調，最多祇有六十一字，曾曰：「可見長短句也不是逐一聲添一個實字」，此意足以破迷，可供前後所論參考，所謂齊言非病，添字非藥，愈添字，泛愈甚，問題全不在此。

蕭滌非論詞的起源見國文月刊二六期云：

> 唐人歌詩，無論律詩或絕句，皆有泛聲，且必每句有泛聲，竹枝、採蓮子可證。漁隱謂「瑞鷓鴣猶依字易歌」，亦未必絕無泛聲也。蓋律、絕之爲體，皆方板而少委婉，苟無泛聲以調和之，將不成腔調。如將此種泛聲，亦即所謂「格外字」或「襯字」，變爲「正格字」，斯成長短句之詞。在初期作品中，由此種填泛聲變來者，其數量當遠遜於不填泛聲者，實爲律、絕演爲長短句之曲子詞之一大關鍵。

蕭氏認唐人歌詩每首每句皆有泛聲，誠過矣！然此點若易泛聲之名目爲「多腔」，即合，即不足爲病。其病之不能掩者有三：首在既曰「泛聲」，何以又是「字」？既有泛聲調和而成腔，則亦已矣，何以又必於其聲之所在，塡實以字？塡字則字多，字多則腔可能又嫌少，而多腔之作用，勢必又失效或減殺。其次：朱熹僅指所塡之字爲實字，而蕭氏則名之曰「襯字」，又釋之曰「格外字」；凡此，原皆吳衡照蓮子居詞話之說。是朱說之泛聲，乃指曲內之餘聲，而蕭說之泛聲，乃成爲曲外追隨襯字而來之襯辭矣，比之上

列謝章鋌說，似乎更覺節外生枝，更遠更隔。「襯字」一名，有其本來意義，前章五節已論，另詳下文「戊」纏聲說。其三：僅僅竹枝及採蓮子二調之情形，不能賅括全部唐詩之所有，不能謂唐詩之有泛聲，乃濫及每調，又濫及「每句」。此處可舉二例，以廣蕭氏之旨：董西廂齋合笙曰：「休將閒事苦縈懷，取次摧殘王賦才。不意當初完妾命，豈防今日作君災！……」七律一首，乃鶯酬張之篇。白：「生曰：『汝欲聞此妙語，吾能唱之，而無和者，奈何！』紅曰：『妾和之，可乎？』張生曰：『可。』」然後唱上詩，於每句下作甲種和聲曰：「哩哩羅！哩哩羅！哩哩來也！」且各冠一「和」字。此確爲每句有和聲者，惟已爲金、元戲曲內「幫腔」辦法，不能視作唐人歌詩之一般辦法。「送師讚」四首，各五言六句，每句下一律有和聲「花林」，有聲無義，又限於僧侶吟唱偈讚有之，亦非唐人歌詩之一般所有。

他如所謂「初期作品」之詞究有若干，其中確可認爲由塡泛聲變來者究指何調，蕭氏未舉確數、確例，暫難肯定。尤其既謂「皆有泛聲」，又謂有「不塡泛聲者」，似嫌矛盾。其認律、絕爲方板而少委婉，與上文引江順詒「板滯」之嫌，龍沐勛「何有婉暢」之慮等正同，不複辨。「方板」說本於俞彥爰園詞話：「五代至宋，詩又不勝方板，而詩餘出。」俞氏未指唐詩。所當辨者：蕭氏文內對不塡泛聲之曲，曾舉八拍蠻、楊柳枝等調爲例，楊柳枝於晚唐卽有貌似雜言者，正是塡和聲變來之好例，失之可惜，宜保留。僅以楊柳枝言：白居易、劉禹錫、薛能、溫庭筠等，均守其「方板」句法，絕未塡一字或添一字；祇於聲音方面有所「新翻」與「新添」

而已，於舞容則由不舞而舞，由歡舞而健舞而已，而當時社會人士遂已備加欣賞，甚且為之顛倒，若醉若狂，則又何歟？觀於本章末「歌唱感人之深」一節，及十一章所列紀事百餘條，可知當時對於聲詩歌舞作如此情形者，又絕不止楊柳枝一調而已。今人嫌之、慮之者，在唐人之表示則安之，樂之，愛好之，至於風靡，何彼此相反之極也？果唐人於樂、舞、聲、辭之欣賞為幼稚可歎歟？抑後人並未聞其聲，覩其容，空中懸揣，多所幻慮，先為古人設圍，又強為之解圍歟？——基本問題在此。

凡言歌詩須泛聲維持、甚至賴其救濟者，皆憾辭也。凡主張曲子詞由齊言填實泛聲而產生者，皆視泛聲為過渡物，非正當辦法，對「泛聲」二字，實皆有病之之意也。觀於吳衡照及蕭滌非作「格外」與「正格」之分可知。惟用實字填泛聲法，僅可以泯句法上「方板」或「板滯」之形態，並不足以由此過渡，遂登彼岸，以臻泛聲絕迹之理想境界。照諸家所想像之泛聲，將成為無底壑，愈填以實字，其泛愈甚！填「詩聲」之泛，而成曲子詞，宜其無泛矣，詎知「曲子詞」之聲音中仍然有泛，若無泛，則一字一聲，毫不美聽；例如徐嘉瑞近古文學概論謂就泛聲填實字成長短句後，事並未了，「不過樂工歌唱，時時都有伸縮，泛聲之外，又加泛聲。」於是對曲子詞再施泛聲之救濟，而有南北曲；襯字不足，繼以襯句，宜其無泛矣，詎知「南北曲聲」之中其泛愈甚！就最顯著者言：醉花陰調頗似五言八句之底子；因襯字故，成長短句，以五

十二字爲定格，以爲可以止矣；乃仍然再三要求增襯不已，於是又增八十餘字，合得百三十餘字之多，超定格一倍有餘。方成培本來信任襯字爲「自然之理」者，對此等現象，亦不禁瞠目結舌，不得不轉而詆爲「淫哇之聲」。——此一生動之事例，頗能說明問題。另詳下文論纏聲。蕭氏欲以襯字之藥，治泛聲之病，一若奏効如神，可以了事；設使體及方氏於醉花陰調之感慨者，宜有所移易矣！

於此應述陳子展唐宋文學史內論唐代詩樂變爲詞樂之說。此說乃將和聲與泛聲兩點相會合，適宜於在此處提出——

> 將泛聲或和聲塡着實字，加入本辭，於是就由整齊的五言、六言、七言的詩而形成了長短句的詞，並非完全出於沈括、胡仔、朱子、沈義父諸人無根據的臆說。因爲不僅他們生在宋代，去唐未遠，傳聞比較可靠，而且詞在當時，正是一種盛行的活文學，他們當然經驗或考察過詞的歌唱的實際。我們須知：唐代可歌的詩雖是整齊的五言、六言、七言律、絕，樂曲却是可以因旋律的進行而伸縮變化的。我們雖不確信北詞廣正譜所載王維渭城曲於本辭外，添加了那麼多的字，那就是唐人絕句原來的一種歌法；却不難推想當初樂人譜詩入樂，而塡實和聲或泛聲，是可有的事，而且是很不方便的事。所以後來一般懂得音樂的詩人，如韋應物、王建、劉禹錫、白居易之流，爲了順應樂曲的伸縮變化，就開始試作長短句的詞。

按沈、朱二家去唐未遠是實，傳聞前代規章制度，本應較多、較實，轉而結合本朝情形，以告後人，所

言本應可靠。此一信念在原則上，可謂人同此心，心同此理，不僅陳氏爲如此。劉氏詞與音樂第五章云：「沈括和朱子是宋代的人，和唐末五代詞成功的時代相距不遠，他們的說法不是憑空虛造，總得些古老的傳說可以相信的。」日本青木正兒關於詞格底長短句發達底原因文內亦曰：「朱子之說，那文獻的時代正是詞底盛行期，是經驗過詞底樂曲及聲曲底實際的人底考察，所以這裏十分尊重他底說頭。」所感失望者：在更多唐代事實與更多宋人內知音者見解之前，二家原說便罅漏百出，矛盾畢露，無以互通或自圓，吾人在取捨之間，有不容不加審慎者。如用實辭代替和聲之辭而成長短句，原「是可有的事」，但並非全面的、或多數的事。至於謂詩樂可以伸縮變化，若不附加限度，即將流爲一種唯心之論，見胡適詞的起原。持之者自來極少。韋、王、劉、白之詩集中，誠然有少量之長短句調，但同時仍有多量之聲詩存在，事實昭然！聲詩：韋四首，王七首，劉五十二首，白三十一首；長短句詞：韋二首，王四首，劉四首，白九首。說明作聲詩，歌聲詩，舞聲詩，在唐人絕未認爲「是很不方便的事」。故陳氏之說仍是上文所謂替古人擔憂，與多所誤解，宋說無能爲庇。元人自製一百四字之陽關三疊，猶用渭城曲後三句疊唱之原則，亦說明其事「很方便」；不然，元人不應如此作。所不方便者，正在將調內所有之和聲、泛聲，都用文字苦苦填實耳。趙匡損益義五有云：「或曰：『司馬氏、劉歆與左丘明年代相近，固當知之。今以遠駁近，可乎？』答曰：夫求事實，當推理例，豈可獨以遠近爲限！」正此之謂。宋人因未與敦煌遺書見面，個別原因如朱熹並孔穎達傳經都茫然，餘仍可推，奈何！

於此更應述劉大杰中國文學發展史內論唐代詩樂變爲詞樂之說，因劉氏亦將和、泛兩聲會合立論也。劉史一九六二年版，十六章「詞的興起」曰——

> 在上面所舉的那些因爲適應音樂而加添或是長短其字句的例中（指樂府上留田、江南弄、採蓮曲有和聲辭，西門行與古詩「生年不滿百」同內容，而長短其字句等），恰好證明了夢溪筆談和朱子語類中所講的由詩入樂必用和聲泛聲的見解之正確。就在那些詩裏，仍是有和聲的，所以還不能算是嚴格的詞，一定要如沈括所說，等到「唐人以詞填入曲中，不復用和聲」的時候，詞的形體才正式成立。也正如朱熹所說「逐一聲添個實字，遂成長短句」了。

按六朝樂府及唐聲詩確有和聲及和聲辭，早成顯著事實，可不待「證明……正確」。至於朱熹所謂「泛聲」，設若承認燕樂歌辭一般多腔，並非一字一聲，則此種「泛聲」是否存在，便不易「證明……正確」。今劉氏混二者爲一談，已意識泛聲與和聲無別，據上兩節云云，此層殊不可通。謂上留田等樂府「不能算是嚴格的詞」，無問題；至謂「一定要……等到唐人……不復用和聲的時候」，詞體方正式成立，則大是問題！詞體何時正式成立，非本章所當究；惟如本章上文云云，則歷史鮮明，雖至五代末期，聲詩中依然歌唱和聲不輟，劉氏所等待之時代，乃歷史上現實中所無之時代。從初唐起，雖等待三百五十年之久，恐亦難於等到，奈何！劉氏並不估計朱熹所謂「泛聲」，在詩樂之每一曲調中至多能

逮若干，是否添字辦法可以勝任到底，而遽然全盤接受其說，意若曰：正如所云，逐聲添字，一個不漏，遂成長短句，毋乃嫌極端歟？燕樂內長短句與聲詩二者同起於隋，切記勿忘！

【丙】虛聲說——專主此說者，有南宋胡仔、淸沈雄等。胡仔漁隱叢話後集三九云：

唐初歌辭，多是五言詩或七言詩，初無長短句。自中葉以後至五代，漸變成長短句；及本朝，則盡爲此體。今所存，止瑞鷓鴣、小秦王二闋，是七言八句詩，並七言絕句詩而已。瑞鷓鴣猶依字易歌，若小秦王，必須雜以虛聲乃可歌耳。其詞云：……皆東坡所作。

胡仔所述歌詩之經過，雖由唐初而及「本朝」，但所述歌詩情況曰：「依字易歌」，「雜以虛聲」，則分明爲兩宋情形，不指唐代。故歌辭舉例中全爲東坡所作，而不及唐詩，胡氏不誤也。宋人歌詩情形附見於八章三節。後人不察，誤認胡仔所述歌詩情況乃屬於唐，或以爲宋人之有此，乃完全本諸唐，不啻爲唐人之所有也；於是從而肯定唐人如此，更推演虛聲之說，使與沈之和聲、朱之泛聲彼此合流，變本加厲，愈趨愈遠，則非胡仔所能任咎。青木正兒文內有曰：「朱子所謂『泛聲』，和漁隱所謂『虛聲』，定然是同一觀念。」日加田誠詞源流考內引胡仔說，而謂「縱不另用虛聲，亦有儘能歌的理由。」對於此是宋法，非唐法一點，亦欠判明。假使胡仔所述乃唐人情形，試問以現有史料而言：唐代七律雖多，何嘗有瑞鷓鴣曲名？祗有舞春風名。既無此名，宋人又何能代加？小秦王曲調雖爲閱、天聞之教坊曲，源於初唐之秦王破陣樂，但入宋以後，必因其唐譜尚大

致保存，幾成爲當時歌唐詩者僅有之曲調，遂普遍用之，認作公譜。如蘇軾詩集內傅榦注云：「渭城曲絕句，近世多歌入小秦王。」直方詩話云：「李公擇中秋席上作一絕，……山谷在黔南，令以小秦王歌之。」按陽關曲是賦歌，小秦王是凱歌，聲情本不相同，不應通用。宋人歌詩甚粗，計不及此。山谷在黔南，令以小秦王歌東坡陽關曲，或因歌者適不善陽關曲，一時權宜，始爾借用，已如上言。胡仔說或受黔南事之影響始有之，俟考。岳珂桯史謂黃庭堅作竹枝二首，「各用四句，入陽關、小秦王，亦可歌也。」詳下文八章三節。楊愼詞品曾引韋應物七絕體之三臺辭爲小秦王。上文論「聲同辭異」，已曾述及。楊氏當有所本。清王士禎漁洋詩話謂蘇軾、晁无咎改吳越王遺妃書語，爲陌上花七絕多首，「唱入樂府，卽小秦王調」，則臆說也。委巷叢談又指爲清平調，則遐臆愈甚。在宋，殆因渭城曲及三臺之本腔失傳，始借用小秦王之腔，分明爲唐音零落，一種不得已之補救辦法。至於唐時，諸曲本腔一一皆在。安用向他曲借腔？敎坊記於三臺、小秦王、竹枝子諸名並列，足見其各自爲調，卽各自有腔，彼此又何須借、安能借乎？萬樹詞律竟遐宋人所爲，而謂小秦王又名陽關曲，拋棄其正名之曰渭城曲不用，甚至抹殺渭城曲應有之四聲，反指蘇軾陽關曲之下二句爲失黏。又依宋人陽關曲之平仄以校訂小秦王曰：「卽七言絕句，平仄不拘」；詞譜從之，遂祇列陽關曲名，而不列小秦王調。是完全依據兩宋情形，以修改唐樂也，乖謬如此，可發深慨！宋人借腔之法，不僅對齊言歌辭用，對長短句詞亦用。如秦觀詞注：「辭桃源以阮郎歸歌之，亦可。」足見在當時原爲二調，今於譜書中已合而爲一。借腔之義，下文「丁」攤聲說內另詳。

胡仔所謂虛聲，何以得與和聲之說合流歟？曰：上文〔甲〕和聲說內曾舉徐棨詞通之說，已見其例，徐氏蓋直認和聲爲調外之虛聲也。此外尙有一種解釋：渭城曲歌唱時有三疊句，北宋人知之甚切，守之維謹，故蘇軾得「古陽關」譜，特鄭重說明其制。既然將渭城曲歌入小秦王，未必割捨其疊句之唱法不用，且必宋人所傳小秦王之腔，亦適可容納此項疊句之辭，而後始能借腔。則南宋小秦王之虛聲，實際並非於原聲之外又加虛聲，乃於原辭之外又加疊句之辭而已。胡仔曰：「必須雜以虛聲」，實際乃「必須依譜歌成疊句」而已；更質言之：乃必須塡入實字而已。遂知胡氏所說：五十六字之瑞鷓鴣辭，便依字易歌，明謂其聲辭之量相合，並無餘聲也；二十八字之小秦王辭，便不能依字而歌，明謂其辭少聲多，而有餘聲也。聲既嫌多，設法塡之之不遑，何能再加虛聲，使之更多？虛聲既不能加，其所加者，爲疊句之辭明矣！唐時和聲與疊句本爲兩事，至南宋而看法已變。例如白居易閑歌何滿子詩：「一曲四詞歌八疊」，上文引王灼碧雞漫志說：「歌八疊疑有和聲，如漁父、小秦王之類」，顯混和聲與疊句爲一事。惟王氏此項異說尙無關大體，因曰和聲，曰疊句之聲，同爲曲調原有之聲，並非額外加入；至於胡仔所謂「必須雜以虛聲」，分明非原調所有，而自外生成者，不同也。唐圭璋敦煌唐詞校釋引胡氏虛聲、朱氏泛聲說後，曰：「所謂虛聲、泛聲，即和聲也。如楊柳枝詞，唐人所作多爲七言絕句，然若顧夐所作，則於七絕每句之末，多出三字，明是由和聲填成實字之遺形。」按指顧詞有三字短語，乃由和聲填實字而來，尙無問題；若指虛、泛、和三

者是一事，便有可議。沈知白中國音樂詩歌與和聲引胡氏說，因曰：「瑞鷓鴣是律詩，四句的韻律重複一遍，構成兩節的歌謠形式。但小秦王是絕句，韻律並無反覆，若於句間不插入和聲，則形式太簡短，而無迴環複沓之趣了。」解釋宋時七律猶依字易歌、七絕須雜虛聲之說，與本書所述不同。沈氏着重和聲一貫過分，故爾。若唐、宋不分，亦是一疵。「迴環複沓」中，疊句之作用多，和聲之作用少。

或曰：胡仔之「必須雜以虛聲」，非謂自外加聲，乃指瑞鷓鴣之字多，可以一字一聲唱去，小秦王之字數既少一半，須就原調所有之聲，使每字或有若干字兼唱虛聲以盡之，此虛聲亦卽朱氏所謂泛聲之意也。曰：信如此說，七律則唱一字一聲，七絕則唱多腔，兩法可稱懸殊，南宋人之唱唐詩，果有如此之分判乎？信如此說，則沈括所謂「唐人以詞塡入曲中，不復用和聲」說將益不足信，因南宋人學唐人唱詩猶唱虛聲，並不塡之以「詞」而唱之，況唐人乎？且信如此說，必先承認瑞鷓鴣與小秦王二曲調之聲量完全相等，然後配以七律與七絕，始有參差之感；若從唐六典之分大曲、次曲、小曲，李賀之分長調、短調，日本所傳唐樂之分大曲、中曲、次曲，則瑞鷓鴣倘爲唐調，其曲必較長，小秦王僅二十八字，其曲必較短，豈有一切聲詩之樂曲，皆長短一致，漫無分別者？又豈有長曲不配長辭，反配以小秦王之短辭，故意使有餘聲，造成病態，復從而加以醫治之理？恐南宋人無此乖戾之舉也。

故朱熹說直可認爲臆說，全無其事；胡仔說不能謂宋時全無其事，却可以謂唐時全無其事，並無其說。唐人歌詩，長曲必配長辭；短曲必配短辭，並皆可一字多腔，無所謂虛聲、實聲之分。上文

引蕭滌非語，因七律亦齊言，曾懷疑胡仔之「依字易歌」，認爲瑞鷓鴣歌時未必絕無泛聲或虛聲，誠然。其實唐人歌詩既已多腔，宋代燕樂依然多腔，更爲明顯，則胡仔說中之「依字易歌」，本難成立；特「易歌」二字之含義，尙未完全拒絕多腔之辦法，可以毋庸深論耳。胡仔說若單獨看，因尙依據南宋時之歌詩事實，不無可採；青木正兒曰：「漁隱底記載是對當時還存在的小秦王得目擊的經驗，很足憑信。」若比較王灼未離唐樂情形而謂漁父、小秦王有和聲等說，便覺前者無可取矣。

淸沈雄古今詞話「詞話」上，指鳳歸雲、離別難、金縷曲、水調歌、白紵五調，各有七絕，雜以虛聲亦有可歌者。沈氏並用胡仔「虛聲」一辭，以溝通沈之和聲、朱之泛聲，認爲聲詩可以兼唱虛聲，而仍保存其爲七絕；亦可塡入實字唱之，而改諸調爲長短句。此乃齊、雜言異調何以同名之問題也，當於第七章詳之。沈氏詞話內「詞品」上又云：

詞品（指楊愼所撰之作）以豔在曲之前，與吳聲之和，若今之引子；趨與亂在曲之後，與吳聲之送，若今之尾聲。則是「羊吾夷」、「伊那何」皆聲之餘音聯貫者，且有聲而無字，卽借字而無義。然則虛聲者，字卽有而難泥以方音，義本無而安得有定譜哉！……近代吳歌，猶有樂府遺意。腔調如是，而詞義之變、輕重流遞，反復聯合，且有遲其聲以媚之，如「那何」二字之類，俱化作數字，亦大有方音在焉。

沈氏此節專論虛聲爲甲種和聲之有聲無義者，「羊吾夷」、「伊那何」是。與上說之同時溝通泛聲者，

已有所不同。沈氏因楊愼詞品說，又誤認此項和聲猶吳聲曲前之和，若今之引子。不知今曲之引子中，何嘗見有此項和聲？方以智通雅早已因楊諧而有所釋，見上文次章六節論和聲原在曲調內之注文。楊氏書中論「羊吾夷」等之聲，與論吳聲、西曲前有和，乃不相連之兩事，而沈氏牽爲一談。此與唐大曲有關，與聲詩可云無關，故不論。又認此項無義之和聲爲方音，不盡然。惟以爲「難以方音爲限」，則是。至謂「因其無義，故無定譜」，則又所不解。聲譜之定，不以有訓詁之辭爲限。唐聲詩之樂曲中，凡和聲、疊句之腔，果皆無定者乎？沈氏爲此說，果見唐樂詳譜，確有依據乎？若未目覩此項詳譜，又安從臆斷如此？「定譜」二字或爲「定詞」之訛。同書同卷沈氏論俳調曰：

唐人歌詞皆七言，而異其名。渭城曲爲陽關三疊，楊柳枝復爲添聲。若採蓮、竹枝，當日遂有俳調，如「竹枝」、「女兒」、「年少」、「舉棹」，同聲附和，用韻接拍之類，不僅雜以虛聲也。

此節又專論乙種有訓詁之和聲，而以具此種和聲者爲「俳調」。此樂府解題說，詳末章平議。以俳調、疊句及添聲三事爲「同聲附和，用韻接拍」，槪劃之於所謂虛聲之外，乃沈氏對於虛聲之第三種認識也。旣然前後無定見如此，謂其對於胡仔虛聲之說實際並無認識，可也。

按沈括、朱熹二家，皆先說有餘聲，然後說塡實字。胡仔雖說雜虛聲，實際亦謂塡實字。——以上三說均以宋人爲主，其共同特點在認定詩樂中有餘聲，應劃作同一範圍。此下三說，均以淸人爲主，其共同特點在曾經參考南北曲之音樂情形，認定唐人詩樂須外加襯字之襯聲，顯然爲另一範圍。至

於前一範圍內雜有明、清人及近人之襯聲說，則從其所用之名目爲「和」、「泛」、「虛」，而分別附見。後一範圍內亦仍不免自承是用宋人之說者，實則宋人既未得見後來南北曲樂中襯字與襯聲之盛況，其所言和、泛、虛聲內，何從有此觀念？有不俟辨而後明矣。

【丁】襯聲說——此說表面繼承虛聲而來，易虛聲爲襯字，雖至清吳衡照之蓮子居詞話中，此種含義始具體，但上文「甲」和聲說內，曾引胡震亨語，指和聲、疊句爲「賸字、賸句」，實卽襯字、襯句，胡氏已開其端；在「乙」泛聲說內，曾引謝章鋌及蕭滌非語，又皆已及襯字、襯聲之義矣。吳氏詞話卷一曰：

> 唐七言絕歌法，若竹枝、柳枝、淸平調、雨淋鈴、陽關、小秦王、八拍蠻、浪淘沙等闋，但異其名，卽變其腔。至宋，而譜之存在者，獨小秦王耳。故東坡陽關曲借小秦王之聲歌之。漁隱叢話云：「小秦王必雜以虛聲乃可歌」，此卽樂府指迷所謂「教師唱家之有襯字」。其中二十八字爲正格，餘皆格外字，以取便於歌。如古樂府「妃呼豨」云云，凡七言絕皆然，不獨小秦王也。元人歌陽關，衍至一百餘字，想亦借小秦王之聲，非當時裂笛之舊已。
>
> 唐七言絕歌法，必有襯字，以取便於歌。五言、六言皆然，不獨七言也。後併格外字入正格，凡虛聲處悉塡成辭，不別用襯字，此詞所由興已。沈存中云：「託始於王涯」……

按胡仔之雜虛聲以歌渭城曲說，實際乃加字唱成疊句，已析如上文所云。吳氏不察，祇從表面看「雜以虛聲」，遂與南北曲中盛行之襯字制度強爲遷合，未可。南北曲中襯字，乃適應文字之需要而有，並非適應音曲之需要而有，詳下文襯聲說。如何能切中唐人歌詩之事實？朱光潛詩論首章四節指辭尾之助詞，如「兮」、「呀」、「咦」、「啊」爲襯字，謂「襯字在文義上爲不必要。樂調曼長，而歌詞簡短，歌詞必須加上襯字，纔能與樂調合拍。」所認襯字之作用，恰與此處主張相反，亦與一般所云襯字相反，或者謂之「第二種襯字」。且辭尾之助範圍甚狹，與吳衡照等意中所指亦不盡同。朱氏於歌謠研究中見歌謠週刊二卷二期。仍如此主張。羅庸歌謠的襯字與泛聲一文乃持異議：「說到襯字，舉『兮』、『些』、『呀』、『啊』爲例，這正是我們所謂泛聲；而我們所謂襯字，相當於北曲中字譜外加的語助詞，如『眞個是』、『便才是』之類。後者由於趕板垜字，前者由於永歎長言。」足見術語不統一，自唐迄今，應用情形甚爲混亂。襯字、泛聲之別，朱說非，羅說是。羅氏謂北曲中襯字由於趕板垜字，亦不盡然。事實是既有襯字以後，在腔譜上乃形成趕板垜字，更加美聽，是襯字之果也，並非其因；其因仍在適應文字之需要耳。徐棨詞通論歌第四：「南北曲多襯字，亦猶唐人歌詩之法，長短其句以就曲拍耳。」其誤更著。既長短其句以歌，尚得謂之歌詩乎？

惟吳氏說設若僅指事之某一部分而言，猶可通也；今吳氏之論點均作全稱肯定，主張極端，乃

不可通。如於曲調方面，則謂凡七絕聲詩之調皆有襯字；推而至詩體方面，則謂唐人凡歌五、六、七言皆有格外字；時代與體裁方面，則由古樂府遞及唐詩，又由唐貫通至元，以與南北曲之聲樂相衡；如謂唐人有小秦王之聲，宋人借之，元人仍借之。數量方面，唐人正格僅廿八字，元人擴之爲一百四字，多襯七十六字，仍認爲唐調之格外字。一百四字指元無名氏之陽關三疊。查南宋樂譜早有一百卅一字之陽關三疊。若依吳說，亦不外借用小秦王之唐聲，而於格外襯衍一百三字之多耳。究竟唐聲如何，唐譜如何，乃至宋、元小秦王及陽關之聲與譜如何，料吳氏均未及親見聞，而恣意誇張其臆測一至於此，豈不太過！淸吳喬圍爐詩話：「唐梨園歌內有『囉哩嗹』，以五、七言整句須有襯字乃可歌也。擬古之『妃呼豨』、『伊那何』亦卽此意。」——殆爲吳衡照說所本。鄭賓于中國文學流變史七將虛字、虛聲、和聲、泛聲、襯字五名混爲一談，多半與吳說合。

按沈義父樂府指迷曰：

古曲譜多有異同。至一腔有兩三字多少者，或句法長短不等者，蓋被教師改換。亦有嘌唱一家，多添了字。吾輩只當以古雅爲主，如有嘌唱之腔，不必作。

是南宋時敎師所添，每腔卽每一曲牌。不過二三字而已。由此推之：嘌唱家雖多添了字，亦不至於驟達七十或百字以上。今於宋、元調與唐調之牌名有關者，字已較多百數以上，而仍謂是依據唐格增襯而來，且皆是用南宋人嘌唱之法，羌無憑證，其孰能信？更以南宋人所戒爲「不必作」者，強指爲唐人

歌詩時所「必作」，唐樂果無聊如此，專於此中討生活，長短句詞果別無來源，即全賴此法以興歟？抑何不廣之甚！夫詩有詩樂，詞有詞樂，曲有曲樂；齊言有齊言之樂，雜言有雜言之樂。既各有其樂，樂辭即各有其格。後起之辭體較長者，乃其本格如此，安見其必爲前期辭體之「格外」歟？謂此中部分相因，容或有之，何至於全盤借用？吳氏必命此爲「借聲」，不可移易，自無可如何；不然，不曰「借聲」，而改曰後世之「創聲」，則一切雲霧撥矣！葛藤斬矣！「借聲」云云，不啻說者憑空興起一番雲霧，用以障蔽前人事實之眞象，誠何所取？吳氏之詞話議論明通，頗多中肯，惟於此事，差謬甚遠，殊不可解。青木正兒關於詞格底長短句發達底原因文內已糾正吳說曰：「襯字這東西，從後世戲曲中常用的例看來，是歌底字餘，決不是樂府中『妃呼豨』、『伊那何』或無意義的『拍子字』。把這和虛聲看做一樣，這是吳氏的錯誤。」此說非常扼要。惟其中尚另有可議處，詳下文。

關於借聲猶有應述者：上文曾引蘇軾集中編者注：「渭城曲絕句，近世多歌入小秦王」，指爲宋人不得已之舉；此一舉乃後來借聲說之所本。茲查渭城曲之後三句各疊末三字，全曲不過三十七字，即疊三全句，亦不過四十九字。足見小秦王曲調能容之辭，長短大致如此。自吳氏將借聲說具體化後，乃認爲元曲陽關三疊擴至百餘字者，仍是借小秦王之聲，試問小秦王之聲所具彈性之大，何至於此？——此吳說之又一失也。劉毓盤詞史內謂宋人將渭城曲歌入小秦王，爲「其律不同，故用借

聲之法」云云，含意不明，未知「律」究何指。律旣不同，何以能借？其所以借，正因渭城曲之聲失傳，而小秦王之聲又適能容納其三疊耳，安見其律不同？劉氏繼引詞律拾遺內宋無名氏實爲元無名氏。古陽關之補字一節曰：「此卽王維原詞加字以便歌者也，與借聲不同。可見唐法之不傳於宋應作元。矣。」是認元人此種百餘字之長短句詞與唐王維廿八字之聲詩，相去已甚遠，故調名雖相類，內容雖相同，亦無從借聲。此說自較吳氏之所持者爲近情理。惟此二者既一屬隋、唐燕樂，一近金、元曲樂，時代與樂制均頗有距離，應是兩事，謂後者卽從前者加字以便歌，仍覺有所未合。加字豈有加至三倍至四倍之理！試問「加字以便歌」，與小秦王之「雜虛聲乃可歌」，實際有何大別？直回頭重落於借聲之範圍中耳，彼此尙有何不同？——此又劉說之矛盾處也。

江順詒詞學集成二曰：

> 在音則爲襯聲、纏聲，在樂則爲散聲、贈板，正詞曲則爲加襯字，爲旁行增字。

胡震亨立「膡字、膡句」之名，吳衡照用「襯字」之名，均尙就辭說，未說到聲。不另曰聲，而襯字如不多，猶可謂用襯字來吸收原調內之餘聲也。今旣擴襯字範圍到百餘字，其聲當然非隨字另添不可，斯無怪江氏爲亟亟設置「襯聲」之名，以圓其說。自「襯字」、「襯聲」名義兼備以後，乃與宋人「餘聲」之觀念完全對立。「餘聲」者，調中原有之聲因配齊言之辭後，字數太少而始有也；「襯聲」者，調外

增加之聲，隨襯字而來者也。至於襯字之所以來，原爲七絕字少，以取便於歌耳。何以字少乃不便歌？其故原亦在調有餘聲耳。既有餘聲，襯字之量何以不恰如其分，適可於足敷吸收餘聲之度便止？而必冒進擴大，至於不易收拾，必須另帶襯聲，以資應付，何耶？凡此種種，果屬唐人歌詩之秘密，至淸人始揭而發之歟？抑後人無中生有，向壁虛造之游思、游說歟？——識者當能辨之，若吳、江二家考慮實太疏也。

江氏此說中，以襯聲、散聲、襯字三辭相配，爲一系列；以纏聲、贈板、旁行增字三辭相配，爲另一系列。其意並非謂襯聲卽纏聲，或散聲卽贈板，不可看錯。惟「在音」與「在樂」之分，究竟如何，惜尙未詳其旨。

沈知白中國音樂詩歌與和聲曰：

> 宋人不但增加了詞的字句，創造了許多長調，並且在唱詞之間，還插入虛字。……我敢斷言：詞字的增多與插入虛字確實是破壞歌曲形式的主要原因。詞律既然由整齊而變成了雜亂，則長調的詞就節奏而言，好似押韻的散文。所以唐人於絕句之中綴以和聲，而造成了歌曲，這是詩服從音樂的結果；而宋人於詞中增加字句，並雜以虛字，而造成了吟哦，則是文詞支配了音樂的結果。

沈氏但認宋詞長調加虛字、襯字，而不慮其同時曾相應增加虛聲、襯聲，遂指虛字太多，破壞原有歌

曲，降歌唱爲吟哦，使歌辭有類散文——乃另一種不符實之看法。尤其未明宋詞長調之由來。然沈氏因此轉認爲唐人歌詩不加虛字，但綴和聲，結果反能「造成歌曲」，意在其法甚善，則不但超出吳、江襯字、襯聲說，且非上列凡主張和、泛、虛說諸家所曾到也。至於服從音樂，是「由聲定辭」，支配音樂，是「由辭定聲」，二者並重，未容軒輕，有所偏向。沈氏但覺唐人歌詩服從音樂處，却未慮聲詩以聲從詩者亦復不少，是其說之短處耳。

【戊】纏聲說——此說前有劉攽、沈括開其端，後有方成培、徐養源、江順詒闡其意。除劉攽外，立論皆涉及唐人詩樂，故列之。沈、劉、江三家之說已見前，不複。方氏香研居詞麈二曰：

> 黃鍾醉花陰本五句，並換頭，祇五十二字。……又加襯八十餘字，繁聲太多，音節太密，去古益遠矣！蓋始作此曲者，或四言，或五言，或七言，必有襯字以贊助之，通爲五十二字。後人撰詞，並其襯字，亦用詞填實。工師不知，於定腔五十二字之外，又加襯字至八十餘，皆淫哇之聲也！必刪去，始爲近古。培案：繁聲，唐、宋人謂之「纏聲」。太眞傳：「明皇吹玉笛，遲其聲以媚之」，即纏聲多也。今人譜工尺，多用贈板，音方旖旎悅耳，即「淫哇」之謂，古靡靡之音也！

方氏因繁聲而及纏聲，乃本於劉攽中山詩話；但以唱襯字之襯聲爲繁聲，則與劉說無涉。劉說之繁聲指多腔，猶之上文引江順詒語，「古歌無纏聲，故聽之欲臥」，江氏亦指多腔。多腔乃原曲調中之腔，

不由襯字而來。江氏前曰「在晉則爲襯聲、纏聲」，並非謂襯聲即纏聲，已剖別如上。其復以纏聲與贈板相配，則指多腔益爲明顯。可知江氏之概念，實較方氏爲清晰也。方氏又混襯字、繁聲、纏聲、遲其聲、淫哇之聲、靡靡之音等，概爲一談。其志在復古，在去淫哇，此項是非，玆姑不論。唐人詩樂確係多腔，此等多腔，唐人認爲俗樂中之所應有，不如方氏在復古標準之下，認爲纏聲。已略見上文唐人之說(四)。太眞傳：「明皇吹玉笛，遲其聲以媚之」，乃謂歌李白所作清平調三遍，每遍之末，延長其聲以悅耳而已，且非多腔之部分，已略見上文唐人之說(六)。唐人又何嘗謂此爲纏聲？此種「遲其聲」既非纏聲，與所謂「襯字」者，更屬「風馬牛不相及」。襯字無論在詞、在曲，皆適應文字之需要，而決定其有無、多寡，與「添字」適應聲樂之需要而決定其有無、多寡者，根本兩事。北曲醉花陰由五十二字而一百餘字，乃文人之事，何與工師？文人辭成如此，工師祇好按辭定譜，以付歌唱而已。元人折桂令由五十字而倍爲百字，關漢卿於黃鍾煞尾且增至一百八十餘字，皆辭之事也，聲則相從而已。若必刪聲以近古，首當刪辭以近古，則詞曲諸體皆可廢矣！以此驗元曲，且絕不通，何況驗唐詩！方氏詞塵爲清人論詞樂之甚著者，乃於詞曲之聲辭關係，尙有滯塞如此。

徐養源律呂臆說「聲依永」條云：

> 唐以前無不歌之詩。至唐中葉始有塡詞之法。沈括曰：……朱子亦曾：……朱子說與存中合。泛聲即和聲、

纏聲也。自塡詞之法興，古法遂不可考。亦晉宋變更之大者。

此曰「古法」，一面指沈、朱二氏所謂「古樂府」，其中皆不免有唐人歌詩者在，玩二氏原文可知；一面逕指塡詞以前之法，其指歌詩更無疑。徐氏認爲一大變革者，卽在和聲、泛聲、纏聲三名一事之興替。實則唐人詩樂中雖有和聲，但絕非纏聲，雖有多腔，却非泛聲，亦非纏聲。沈氏所說祇在宋代絃管中之纏聲，乃唐人詩樂中和聲之遺法而已，並非逕指唐歌唱中之和聲，卽等於宋樂器中之纏聲。徐氏變更如此，失所憑依，未足深論。徐氏所謂纏聲之源在和、泛，不在襯字，與方說異。玆從其所用名目，始附見於此。

吳穎芳吹豳錄四五論和聲、纏聲：「纏聲亦是散聲，於歌名和，於管絃名纏。今曲王昭君，北來高腔，皆有纏聲。」此又所以示和、纏間之關係者，易滋誤會。吳氏僅意二者對原曲之主辭、主腔言，其勢有如此者，非謂和、纏本質是一事。和聲有辭，纏聲不上口，終不是一事。

〔己〕散聲說——蘇軾曾改白居易寒食詩，付郭生唱作挽歌，謂「每句雜以散聲」，詳下文八章論挽歌。此宋人歌詩形式之一也。揣其意：散聲殆指主腔以外之腔，並未聯繫到疊句，與上文舉唐人散聲之〔甲〕義爲近。自朱熹儀禮經傳通解內謂「古樂府……詩辭之外，應更有疊字、散聲，以發歎其趣」，上文和聲說已引。於是王圻續文獻通考、方成培詞麈，均指散聲爲疊句；其後江順詒亦有散聲與疊腔說。

朱謙之中國音樂文學史、馮沅君中國詩史，並用同樣之「散聲」名義。詳下文。惟日人鹽谷溫中國文學概論講話內，和聲、散聲二說並採，但謂「散聲是曲譜以外的器樂底吹奏」。其論竹枝、採蓮，又指和聲「竹枝」、「女兒」等爲「拍子或器樂吹奏」，「大概是在實際歌唱時，各各加入散聲，以定拍子」。散聲既爲拍子字或吹奏聲，當不屬歌聲範圍，是與國人所謂「散聲」者根本不同。在唐人詩樂中，和聲與疊句乃兩項特點，至今尚流傳在文字內，可見可知者。上文所舉[甲]至[戊]五說，大致在和聲範圍內，此一說則爲疊句範圍。故其內容雖不盡正確，亦不可不予論列。上文[乙]泛聲說內引龍沐勛語，亦曾及疊唱。

王氏續文獻通考一五五曰：

> 樂府，唐多用七言律，如龍池樂章。王維渭城絕句亦有散聲，謂之陽關三疊。

蓋謂體段長至七律，歌唱無需散聲；短成絕句，便非賴散聲塡充不可，是用胡仔所以辨於瑞鷓鴣與小秦王二者之間者。續通考另曰：「魏、晉多爲五言，間有七言；唐多用七言律，亦有散聲，或更作長短句。」此說用意不明，文人從言辭求之如此歟？抑工人從聲曲求之如此？七言律之有散聲者，究竟何指？即如瑞鷓鴣七言八句，其散聲痕跡若求之辭，果何在歟？方氏曰：

> 唐人所歌，多五、七言絕句，必雜以散聲，然後可比之管絃。如陽關詩必至三疊而後成音，此自然之理。後來遂譜其散聲，以字句實之，而長短句興焉。……後見朱子全集有云……始信鄙說之不繆。

方氏不就疊句之特點去探索發揮，開始立論依然是和聲範圍，僅舉例入疊句範圍耳。論與例首先不一致如此，已覺其於和聲、疊句等，似均未眞正了解。至「散聲」一辭從何而來？不用「和」、「泛」、「虛」等，而必曰「散」，理由何在？亦並未表明。因可評定方氏此論，僅襲沈括、朱熹之二說，套用胡仔之語氣，茫茫然牽合陽關三疊之一例，貌若有所神會，其實拉雜拼湊而已。試問唐人五、七言絕既付歌唱，必須託一曲調，豈遐空吟諷，信口爲腔之事？既然原有一定之曲調在，其調何以不可被管絃，而必有賴於另雜散聲，始能被管絃？使原曲調可被管絃矣，又另雜散聲，則此散聲究如甲種無訓詁之和聲，雜於辭句之間歟？抑如襯字之襯聲，雜於原曲調之間歟？陽關三疊之聲，乃原曲調之聲，非自外生成。所加者，疊句之辭耳，與和聲、襯聲皆有未合。胡仔專指小秦王一調言，因其能借唱渭城曲，故得解釋其「雜虛聲」乃加疊句；方氏所謂「雜散聲」，乃對一般曲調之泛稱，實無法亦認爲加疊句也。

對於散聲名實之由來，能於說出道理，雖尙未全部融會，却已成一家之言者，莫如吳穎芳吹豳錄。其說不含有疊句關係，而於古今歌唱，包括唐人歌詩在內，有所實驗，足供參考；原書四五「和聲纏聲」節有曰：「古之曲名『暢』，名『操』。『暢』，散也；『操』，操其散聲也。樂府名『一解』、『二解』者，『解』亦散也，句後和以散聲也。頗疑古者『依永』有二法：有歌句闋而寫其散聲者，有譜聲全依歌而獨寫散聲者。歌闋而寫散聲，若弋陽之每句寫以鑼鼓，且以節聲；全依歌寫散聲者，若四平腔之王昭君等句闋，絲竹聯綿其韻。」此於纏聲名義亦有所解矣。

方氏謂陽關必三疊而後成音。「成音」者，即上文全唐詩之「以曲就拍」、胡震亨之「方成腔調」、胡仔之「乃可歌」、方氏之「可被之管絃」等說是也。即使如此，陽關一例而已，何足曰「自然之理」？意在唐人之歌五、七言絕，皆非三疊不能合樂，與吳衡照謂「凡七言絕皆然，不獨小秦王也」正同，得毋過歟？按方、吳二說之間，首先即有相忤處；而方氏此說與伊在纏聲中之主張亦復自相矛盾。蓋吳氏認元陽關較唐七絕多七十餘字爲「格外字」，於唐七絕乃借其聲而用其格，未曾有所非；方氏認元醉花陰較宋詞多八十餘字爲太多、太密，而非之曰「淫哇之聲」，不古，必刪去。合二家所見，豈詩、詞、曲三體本來異趣，於兩種轉變之間，果有此別在耶？抑二家之見各有所偏歟？方氏在散聲說中，對雜散聲、具三疊然後成腔，指爲「自然之理」；在纏聲說中，對塡實襯聲、增爲百字則又認爲有損定格與古雅，不復許以「自然之理」矣，何歟？同爲外加之聲也，或合乎「自然」，或淪爲「淫哇」，豈以疊之多寡而別歟？然則此種多寡，將遐何爲準？亦無從取得。固知未從疊句之特點說散聲，其「理」如何，尚且未見，遽然推許爲「自然之理」，毋乃太早。

朱氏文學史第七章論律、絕變詞之途逕，曾列朱熹泛聲、沈括和聲、徐養源纏聲、方成培散聲四說，而綜合歸納於胡仔之虛聲說中。又於第六章曰：

大概唐人絕句……用和聲外，也有用散聲的。王圻續文獻通考論歌曲云：「王維渭城曲絕句亦有散聲，謂之

「陽關三疊。」散聲就是曲中增多餘字，或每句疊唱，其絕句（此三字或爲衍文）以成迴環複沓之妙。如陽關曲就是好例。

此分明因方說而來。方氏指疊句爲散聲，雖未明來源，乃覺有王圻與朱氏二說爲之翼，於是散聲之專指疊句而言，便已固定。惟論散聲，則唐人另有三義，論疊句，則唐曲另有二種，（詳上文疊句唱法。）今皆未顧，祇用陽關三疊一個單例以見義，以定名，其說終嫌薄弱。特朱氏之立論能不將和聲與疊句混爲一談，又略就疊句本身，見「迴環複沓」之義，已較方說爲明朗矣。

根據上文疊句唱法一節所陳，陽關三疊之發生，乃渭城曲開始所託之樂曲內有此一部分腔在，然後始疊其辭以副之。並非於樂曲原備之聲外，另有所使用與增加；更非因七絕之辭短，始有所用與所加。如此，自無從肯定其爲「自然之理」，亦無從曰：「凡唱五、七言絕皆然。」——此一點後世之論疊句者多未慮及。朱氏謂「散聲就是曲中增多餘字」，「增多」恐非事實，「餘字」之「餘」，亦不足以釋「散」。故欲以「散聲」二字說明唐人歌詩中疊句之聲者，終覺徒然。江順詒詞學集成雖曰「唐人歌七言詩有疊腔」，又另曰「在音則爲襯聲、纏聲，在樂則爲散聲、贈板」，但並未指散聲即爲疊腔；尚未蹈如方、朱二家之失。

馮沅君詩史曰：

唐人多以律、絕爲樂章。……這種詩體，和當時風行的外族音樂，實各有其來源與性質。……就性質上說：外族音樂的聲音多繁變，而律、絕的字句極整齊，……驟然配合在一處，自然要發生齟齬。在這種情形之下，第一步的辦法，便是由樂工於演奏時雜上「散聲」，使整齊的詩句變成參差的。……進一步，於整齊的五、七言形式之外，依照聲音繁變的樂調，創作句法參差的新歌辭。……便是詞的誕生。

按此說乃全從宋人諸說中醞釀而來。其辭娓娓，極爲入情，但除末謂「依照聲音繁變的樂調，創作句法參差的新歌辭」一層，卓然有見外，其餘則仍無事實依據。中國詩歌與外族音樂配合在一處，自漢以來即有之，南北朝而稱盛，隋以後已爲故常，歷唐代又三百年，何得謂之「驟然」？即以唐之律、絕配合裔樂而論，亦自初唐即爾，乃承隋而來，亦有何「驟然」可言？唐人一面依照聲音繁變之樂調，創作句法參差之新樂章，一面依照適合於近體詩之樂調，仍自寫其字句整齊之律、絕歌辭。尊前集二百八十九首內，齊言有一百三十五首；花間集五百首內，齊言有一百零八首；二集內容，多數皆晚唐五代時之作品也，何得謂之「拋棄」？其始既不「驟然」，其終又未「拋棄」，則所謂「齟齬」者，事實何在？「齟齬」既絕無其事，則「雜上散聲……變成參差的」，有無其事，有不待辨矣。

【庚】穿插附庸說——此說雖出於俞平伯一人而已，竊恐有此觀念者，不止俞氏一人。以上六說中之所包含，意向所偏，即已如此，特至俞說而極情盡致，無以復加耳。例如馮氏之「齟齬」

說，雖已太過，若視此說則猶有保留。俞氏之於唐詩，並未就歌唱方面立名目，有說明，但理論之奇特偏激，乃超乎各家之上，實針對唐詩之歌唱而發者，用採其說中較為突出之二字，為立名曰「穿插說」。

俞氏詩的歌與誦（清華學報九卷三期。）曰：

傳統的詩樂一元性，（其意謂樂曲與歌辭之長短，及齊言、雜言彼此相配，而合於一。）早被中世胡化所截斷！以後之詩樂一致，不但是困難而且是不必要。你有什麼理由說：中國詩有表示外國調的音節的義務？

唐詩入樂，只是借這麼一小段來唱唱而已，不會符合，不想符合的。……

古詩是樂的生命，唐詩是樂的穿插。生命非有不可，穿插可有可無。

古人的脾氣，覺得暫時帶着不合頭寸的帽兒，或者乾脆光了頭，也就算了。於是有怪怪奇奇的樂，有方方正正的詩，……如此撇撇扭扭，有一二百多年。……

唐代詩樂之撇扭，只是基本惰性的偶一表現。……

唐人久已全盤承受胡樂，而不復對於古樂為骸骨之迷戀，事實甚明。然則詩之不逐樂，已難釋為不願跑，而當釋作跑得不大方便才對。我以為這個不大方便，根深柢厚，藏在「言文」（指文言文）的性質裏面。……

唐詩則除一小部分之歌行外，五、七言之局遂定，歷宋、元、明、清而不改。……詞曲之興，乃其附庸耳。今以

詞曲混詩，乃屬賓主舛謬，非知言也。

俞氏之本旨在不滿唐人用文言寫律、絕近體詩，致影響後世千餘年成一「定局」，白話詩或散文詩未能早日出現，有以破此「定局」而代之。俞氏文謂「文歸於駢，詩歸於律，是否文妖在那裏作怪，抑係此外別有隱情，問題太大！」俞氏認爲此乃唐人在文言文根深蒂固之性質中，所具基本惰性之偶一表現。若無此種言文基本惰性之表現，則早在唐代，即應產生如二十世紀「五四運動」以後之白話詩、散文詩，庶幾可。唐人在用文言寫律、絕近體詩之外，雖曾另有小部分歌行體之雜言詩，亦曾努力創造長短句詞曲，但俞氏認爲皆不足以掩其上述「基本惰性」之過。因歌行之量太少，而詞曲在體裁上，對唐詩說，乃賓也，非主。俞氏之說雖針對唐代詩樂而發，若其本旨，並不在責備唐人不按胡樂情形作長短句詩，以相配合，特假借此說，別有所用耳。惟本文祇能就其有關唐詩之說以研討，餘不當及。白話與散文詩在文學史上應該早日形成，早日普及，以代律詩，愈早愈好，誠是。惟指其所以不能提早之原因，在於唐詩之趨於駢、律、否的當，尚待考量。至於否認唐代詞曲奠基之功，乃因專一看文人文學之質量，而毫不估計同時存在之民間文學質量爲如何耳。忘却唐代民間，實於全局尙未全諳也。

所謂「詩樂一元性」，在唐以前，果如何一元，如何傳統，茲不暇辨，茲祇當斷取唐代論之。俞氏於唐樂所傳之曲譜，迄今未見有所譯述或歌奏，恐亦未必通解，然則何所據而斷唐代詩樂之性能

「怪怪奇奇」乎？殆假想兼主觀而已。此點尚可以不深論。惟唐樂與唐詩，乃構成唐代詩樂之兩面，今於唐樂一面既並無深曉，僅憑對於律、絕近體詩之形象有一種「方方正正」之感覺，而據稱唐代之詩與樂已打破歷史上「傳統的一元性」或「一致性」，遽稱彼此並「不曾符合」，亦「不想符合」，可乎？否乎？衡之常理，抑有武斷之嫌否？考唐詩之入樂，有「由樂定辭」與「選辭配樂」兩類。詳上文三節。從郊廟、宮廷以至民間里巷，其樂曲歌辭爲五、六、七言律、絕近體者，實不在少。開元末，太常卿曾整比燕樂五調歌詞七卷，皆當代詞人雜詩。詳首章引舊唐書音樂志三。五、六、七言各體聲詩之調，上文初步探討，已列有百五十四。全唐詩內及其他方面所載聲詩之作班班可考者，初步且查得千二百餘首。其辭失傳、其調名或本事隱而難考、今日無從指實爲聲詩者，更不知凡幾！——綜此諸端，唐詩入樂，分明頗深且廣，難於否認，烏得謂之「借這麼一小段來唱唱而已」歟？六朝僧侶用五言四句，或六言若干句作梵唄，配聲以入吟唱，至於「起擲盪舉、平折放殺，游飛卻轉，反疊嬌哢」種種妙境，詳下文九章論佛辭。唐僧侶之梵唄、歌讚與俗講並非當時詩與樂之間正式關係也，尚且上承六朝之典則，講求協諧鍾律，符靡宮商，不遺餘力；其在宮廷燕享、民間娛樂，就所謂燕樂或俗樂，作正面發展者造詣如何，寧容蔑視！唐僧文漵於經唱之精妙、感衆之魔力，詳向達唐代俗講考。今所傳敦煌本之聯章歌辭及變文並非樂譜可比，而其中於齊、雜言長篇，猶有注「吟」、「平」、「側」、「斷」等字者，應非爲說明字音之平

仄而設，即不在詩品所謂「不被管絃，何取聲律」之內也。詳九章三、四兩節。晚唐歌女周德華歌楊柳枝最工，精選名流所詠，不過七八篇而已。雖溫庭筠、裴諴之作尙未入選。詳下文十一節。其時楊柳枝已由軟舞改爲健舞，歌辭當透過舞容，以合樂曲。……類此實例，不遑枚舉，烏得謂唐詩之與樂，「不曾符合」，亦「不想符合」歟？唐代音樂與舞蹈有歷史性與世界性，對當時政治、宗敎、敎育、民俗等方面，曾起高度之作用。杜甫贊美錦城絲管，有「天上」「人間」之感。若由絲管而推及舞容與歌辭，三者之間縱有參差矛盾存在，料亦不至過大。白居易詩：「古人唱歌兼唱情，今人唱歌惟唱聲。欲說向君君不會，試將此語問楊瓊。」是當時歌女楊瓊歌唱之精，已超過「唱聲」之階段，而達於「唱情」。方其在唱聲之一級間，詩之與樂倘根本不相符合，則或詩或樂，直無存在之可能，遑論風行流被，蔚爲一代之樂府乎？事實究竟如何，歷史記載俱在，寧皆虛妄？歷史既不虛妄，又烏得謂此等樂舞中所有之歌辭並無「生命」性，祇有「穿插」性而已歟！

倘更就原則以驗：歌辭合樂與否，諧俗與否，進步與否，均不限於辭體之必由齊言變爲雜言。事實正有歌辭由雜言轉爲齊言者，其事從未被認爲不合、不諧、不進步。王運熙六朝樂府與民歌：「吳聲中的團扇郎歌……謝芳姿原來唱的兩首歌詞，都是三、五、五句式，但後來的團扇郎歌八首，却都是整齊的五言四句了。」唐辭浣溪沙之雜言體在前，後始轉爲齊言，詳敦煌曲初探二。蕭氏斷律、絕方板少委婉；俞氏斷唐詩因「方方正正」乃造成與音

樂之「撇撇扭扭」，一若歌辭之由齊而雜，乃歷史發展上之惟一方向，彼齊言之體不宜於歌唱，一若勢難久守於天地之間者，實皆文人之片面觀。設若解放視野，就文學流變之更廣面求之，便知其並不然，文學史指明自有歌辭以來，從詩經起，即齊、雜言分體並存。文學史不載而潛在並暢行於廣大民間者，齊言尤多於雜言。此一不變之現實，直貫徹至近、現代，毫不模糊。中古唐、五代一段，何從例外？唐、五代特別發達之講唱文藝，如下文第九章所述，俗講、轉變、講史三體，基本上重用齊言，且正當雜言歌辭盛行之時，或在其盛行以後，齊言又何嘗不吟唱，不合樂，不舞，不演，不諧俗？何嘗無廣大羣衆之基礎？吾人又何從武斷此種迹象即爲退化，而非進化？

雜言歌辭至南北曲，盛行襯字、襯句，其句法之長短，可謂已臻極詣，無以復加。但明代乃別興彈詞，其趨向並不在金、元諸宮調之雜言，而恰恰相從於宋代寶卷之後，以齊言爲主。清中葉崑腔衰落，彈詞、灘黃益著，於崑劇腳本之科白、排場，故實均不改，而獨改其歌辭之長短句者爲七字句，何歟？周貽白中國戲劇史廿二節。指此種更改乃「通俗的演唱」，乃「當時一種需要」，乃「迎合……大衆」。設事實果如此，蕭、俞二家限雜言方能諧俗，齊言必然違俗，未知所謂「俗」者究竟何在？既曰「俗」，必不「雅」，固須走出宗廟明堂，亦須走出書齋詞社，即無從就「文人天下」以判別，其說顧尚能通乎？唐代文人與民間對齊言實有同好，聲之容之，泰然、怡然，吾人何爲恣肆主觀，薄爲「方板」、

「守舊」，得毋多事？

別方面：俞氏曾指唐樂全盤承受胡樂，不復迷戀「古樂之骸骨」。若唐人果爾，唐人何其勤也，勇也！當問：唐人對於音樂既能勤奮精進如此，對於詞章，何以獨保守懶惰如彼？是亦事理之難通者。實則唐人於胡樂並未全盤承受。玄宗時胡樂與法曲猶顯然對立之事實何能抹殺？唐人於漢族所有之雅樂、淸樂，亦在在表示其「迷戀」。雅樂用於郊廟，用於琴操，可無論矣。

唐代歌詩與樂舞之配合，垂三百年之久。其間究竟「撇撇扭扭」，抑諧和自然？當非筆舌所能爭，惟有徵諸文獻，以明事實。然如上文所引宋以後之諸說中，有「不復用和聲」、「賸字、賸句」、「聲希、節促」、「和樂曲分離」、「聲韻短促」、「疊唱八次」、「有聲無辭」、「方板少委婉」、「板滯」、「須雜虛聲或散聲。乃可歌」、「必有襯字、以取便於歌」、「聲與辭發生齟齬」、譜詩入樂「是很不方便的事」等等，及下文所引劉堯民語「衝突」、「怪東西」，日人森槐南語「千篇一律，生了厭倦」，青木正兒語「是如何地不自然、無理」等，顯然皆屬病態，有待於救藥，尚有本文未引，而與所引同一意義者，如明王世貞弇州山人稿：「樂府不入俗，而後以唐絕句爲樂府；絕句少宛轉，而後有詞」，俞彥爰園詞話：「樂府不勝詰曲，而近體出；……詩文不勝方板，而詩餘出。」納蘭成德通志堂集一三與梁藥亭書：「唐詩非不整齊工麗，然質之紅牙鐵撥間，未免病其板摺矣。」——種種皆是。幾乎皆可充俞氏「怪怪奇奇」、「方方正正」、「撇撇扭扭」諸說之注脚。竊恐衆口鑠金，三人成虎，其事將成爲定案，深

為愚慮，有不得不覆驗歷史，以明究竟者耳。

以上舉宋以後人之說凡七類，按其內容，誠有極精當者；惟出於臆測並無事實依據之部分，亦復不少；此等對於追求唐代詩樂，可云無甚裨補。其中宋人之數說，若降而驗諸宋人歌詞之事，不涉及唐，庶幾有道着處。凡此諸說中所具種種偏差錯誤，可歸納為七途：一、將聲與辭相牽混；二、對於唐代樂歌以聲配辭與以辭配聲之兩法，認識不清；三、將和聲與疊句相牽混；四、離開樂曲之變，專說歌辭之變；五、藉曲之襯字等以說詩詞，或藉詞以說曲，均未見通貫，祇見抵忤；六、志在闡明長短句詞之成因，不知不覺乃先為唐詩之歌唱造作種種惡劣情況；七、志在替近代白話詩立說，乃遠遠為唐詩與其聲樂之間虛構種種惡劣關係，唐詩實在無辜！

何以見唐、宋兩代於歌詩一事已有大別，不能互通也？曰：唐譜屬於宮廷者，多存入太常與教坊；屬於民間者，多散在歌伎樂工之手：凡此，因唐末與五代之亂，至宋已大量損失，民間除非專家，獲覩為難。偶有一二流傳，見者遂據此一二，以概其全，當難合拍。朝廷保存者較多，故宋太宗時，得就唐曲改作，多所繁變。同時，宋人已自有其民間新興之歌法與詞樂之創造，學者每就此以逆料唐之詩樂，自難悉中。由此以降，將近千年，獨未嘗有人以唐代之史料為主要依據，專為闡明唐人歌詩之情形而努力，更不必論源流清楚，是非堅定，無所依附與假借矣。沈括夢溪筆談六曰：

予於金陵丞相家，得唐賀懷智琵琶譜一册。……調格，與今樂全不同。唐人樂學精深，尚有雅律遺法。今之燕樂，古聲多亡，而新聲大率皆無法度。樂工自不能言其義，如何得其聲和！

沈氏爲研究樂律之人，其所見唐、宋燕樂間情形之異，竟然如此突出，讀之不可不悟。琵琶爲唐俗樂中主要樂器，由此器而見其樂有異於宋，可云扼要。然後知南宋人又本南宋詞樂之情形，以逆料唐代詩樂種種，益未足盡信矣。

何以見上列諸說若驗諸宋人歌詞之事尚有較近者？曰宋詞中之嘌唱，由漸而著，乃一不可掩之事實。沈氏謂宋之燕樂中古聲漸，無法度，猶其「漸」也；若上文所引北宋熙寧間劉攽繁聲、纏聲之論，乃其「著」矣。見上文第五節。又於「丁」襯聲說中，曾引南宋淳祐間沈義父樂府指迷語，謂嘌唱之腔乃多添了字，在當時則不但彰著，且已習爲故常。更觀紹興間程大昌演繁露之說曰：

凡今世歌曲，比古「鄭衛」，又爲淫靡！近又即舊聲而加泛灩者，名曰「嘌唱」，……嘌嘌無節度也！……

於「嘌唱」之解說，尤爲眞切。若貫沈、劉、程、沈四家所示，當得南宋詞樂中嘌唱之概。清俞正燮癸巳存稿一四於此有詳考，似尙未精。周密癸辛雜識別集下載某內翰妾鍛花善小唱、嘌唱，凡唱得五百餘曲，乃一實例。「小唱」或括引、近、慢之類曲言，見張炎詞源。其間所謂添字嘌腔，泛灩無節者，非卽上列七說中之添泛聲、雜虛聲、加纏聲而何？朱熹謂「古來」有泛聲，「後來」添實字。「遂成……今曲子」，其說分明由當時之「今曲子」出發。

胡仔曰：「小秦王必須雜以虛聲乃可歌」，不曾謂「嘌唱小秦王」，亦猶之劉攽中山詩話內謂「纏聲鹿鳴、采蘋」也。是上列宋人諸說之所以產生，並非無故，實有當時之盛行嘌唱，爲其時代背景，不可不省矣。

朱翌猗覺寮雜記曰：

古無長短句，但歌詩耳，今毛詩是也。唐此風猶在。明皇時，李太白進木芍藥清平調，亦是七言四句詩。臨幸蜀，登樓，聽歌李嶠詞：「山川滿目淚沾衣」，亦止是一絕句詩。今不復有歌詩者，淫聲日盛！閭巷猥褻之談，肆言於內集公燕之上，士大夫不以爲非，可怪也！

朱氏謂「今不復有歌詩者」，殆指南渡前後。「淫聲日盛」，可能指嘌吟小唱之用長短句。朱氏嚮往前代歌詩雅馴，乃於事未深究之故。試看聲詩之豔者，其辭之猥褻，何讓長短句所有？料其聲之淫哇，亦不減於詞調，又何嘗不肆於「內集公燕」歟？惟從歌詩盛衰察之，朱氏曰「今不復有」，固可信也。

自宋以來，凡論唐人詩樂者，不但少據唐樂之說，且少舉唐樂之例，已見上文。吳衡照、謝章鋌所舉唐聲詩，曾提及浪淘沙等調，但並未論其唱法。至若唐人五、六、七言聲詩之調，至少在百五十以上。具和聲者，至少有十五調，具疊句者，至少有三調，前之論者於此種種，從未周遍顧及。研究資料既如此其狹隘貧乏，所論斷者尙何望其能多切中事情！此病本稿所同，五十步與百步耳，非敢自矜獨能無病。

宋人眞正知音，而且了解唐、宋俗樂，有文獻依據者，要推柳永、周邦彥、王灼、姜夔、張炎五家。柳、周除歌辭作品外，無詞說流傳，餘三人有說。對於唐代詩歌之唱法及長短句之由來，三人均無與沈、蔡、朱、胡諸家同調之言論。尤其王灼碧雞漫志中考訂唐代樂曲達二十九調之多，亦未曾提出有如上述諸家之主張，或相近之言論。王氏但曰：「蓋隋以來，今之所謂『曲子』者漸興，至唐稍盛。……古歌變爲古樂府，古樂府變爲今『曲子』，其本一也。……而世之士大夫，亦多不知歌詞之變。」張氏但曰：「粵自隋、唐以來，聲詩間爲長短句。」二人非不知有竹枝、採蓮、渭城三調也，其斷制與上述諸家不同如此，則又何歟？明、清人以至近人諸家，但拘泥沈、蔡、朱、胡諸說之末，而不揣其本，（如宋時盛行嘌唱等。）又往往以宋逆唐，以偏概全，諸凡主張遂未見其可。今後於唐譜未大白、未通曉以前，於唐人論歌詩之零星見解，宜窮搜博考，以求更多之貫通。於宋人一貫之成說，則宜嚴其可信之範圍與應加之條件。庶免王灼之譏——「世之士大夫亦多不知歌詞之變」。所謂「士大夫」者，今已不存，至「歌詞之變」，則尚值得一知耳。

九、鄰邦學者之說

日人鈴木虎雄有詞源一文，見支那文學研究。並附載森槐南詞曲概論中有關之文字兩段。青木

正兒著關於詞格底長短句發達底原因一文，見支那文藝論藪；目加田誠有詞源流考一文，見服部古稀紀念論文集。此四家於我唐詩歌唱之研討皆有主張，尤以目加氏之說為重要。他如鹽谷溫之著作內，亦曾論及此事。早在一九〇五年以前，日本即有一篇有關之著述，曾導致署名淵實者之議論，略如首章所云。此外可能尚多共鳴之作，特非孤陋寡聞者所及曉耳。茲據汪馥泉編譯之中國文學論集，先引前三家說如次——

森槐南氏曰：

唐人底絕句都可歌唱。到因千篇一律、生了厭倦時，便發生和聲。（原注「間之手」。）由於和聲底如何，同一的絕句，也生節奏長短之別。長短別，工拙生；工拙生，便欲爭勝，於是新聲繁興。做詩的詩人，和司聲的伶工、樂師，不能求同於一人，於是伶工樂師亡，歌法亦亡。

不得已，這裏有着一種法門在，就是把文字填充沒有文字的聲中。在七言四句之外，因聲的長短參差，填以實字，和本詩相聯絡。後人單由字數來尋繹，雖樂工底樂譜亡佚，萬世之下，猶能髣髴其曲調。這是填詞倚聲之學所以興起的原因。說「填」、說「倚」，由此可悟其濫觴。

此論顯據朱熹之泛聲說，加以敷演描寫而已，與上文「乙」論泛聲引森槐南氏作詩法講話之說，大致相同。驗其揣測所及，雖有在朱說以外者，實質並未出其範圍。鈴木氏指此論云：「這說頭中國人也

講過」，遂引朱熹及全唐詩語以證之，一若此說乃森槐南氏自發，無所參考者，其實不然。朱說支離空洞，既已檢討如前。於此說，自可不必再推。惟全屬作者自己意見、與朱說無關者，約有五點：（一）作者專門從辭之形式看曲調。因五、六、七言律絕形式有限，故斷其所配之曲調亦隨之而有限。以有限曲調之聲，唱有限形式之辭，焉得不令人生「千篇一律」之感！此一誤解已有上文「調同聲異、聲同辭異」一節足以釋之，茲不複。（二）唐詩之和聲因曲調而備；曲調中之和聲，創調之始即有之。豈有先因歌辭千篇一律，感覺厭倦，而後始發生和聲之事？試問如破陣樂乃初唐太宗時所創，即帶和聲，其樂曲之流行，就唐代言，正發軔伊始。所謂「千篇一律、生了厭倦」之感，豈初唐時即已有歟？不然，又何以解釋六朝、隋及初唐之曲已均有和聲歟？（三）一般樂工，乃司樂之人而已，並非作曲家也。曲中和聲，實非普通之樂工所能創，或能加。曲調美聽之程度縱有參差，在樂工所爲，祇有採用時選擇能力之高下而已，雖云「工拙」與「爭勝」也。（四）唐樂曲中新聲之由來，據上文「唐人之說」一節所陳，乃在引聲、解聲、犯聲、格轉等有活動變化之可能者，却未必在曲調中原本固定之和聲。森槐南氏認和聲上所有之伸縮變化非常之大，音樂家得於此顯其才藝，化陳腐爲新奇，此前所未有之說，未知何據，殆亦假想而已。果如此說，詩無和聲本可歌唱，和聲作畸形發展，專爲求工取勝而已，則與以上所舉餘聲之義不合，而與襯字、襯聲之說比較接近。（五）古代伶工、樂師世世相傳，

何至有一時亡絕之事？縱口授失傳者多，尚有樂譜存在，可以按習，歌法何至隨之而亡？若謂塡充實字之「法門」，乃預卜「萬世之下」樂譜亡佚而開，此等假想，毋乃生硬，不近情理，故此說於解決問題方面，無多作用。

鈴木氏之文旨在說明詞之起源。關於詩樂者，前後僅數語而已。但其基本概念，頗爲正確；於初盛唐齊言、雜言並存之情形，相當明瞭。對詞體形成之道，確認爲多元的，非一元的。僅此一點，已跳出宋人諸說之窠臼，較之我國一般學者所執持者，開明得多！其文首先查實蓋羅縫曲之歌辭乃七絕，崑崙子、戎渾二曲之歌辭皆五律之半，乃曰：

> 由這些看來，如這裏有着某曲，合上去的歌辭並不管曲底長短，是把絕句合上去而歌唱的。

又續舉三例：長命女曾被張紅紅加輕節奏；何滿子原爲五絕，繼改爲長短句；囉嗊曲原爲陳曲，唐妓改歌五絕。作者遂曰：

> 凡有某某曲，看它的歌辭，總是五、七言絕句，這都是把絕句合諸曲而歌唱的，並不是那絕句表示這曲底音節的。

又於說明長短句詞「是寫樂曲及聲曲的東西」後，繼曰：

> 這所謂樂曲、聲曲之中，固然（一）有合於詩（律、絕等）而歌的，（二）有在詩中加以和聲的。……

又於說明皇甫松採蓮子、孫光憲竹枝之和聲後，曾曰：

前人多說唱詩的時候有這種和聲，又唱本文時的聲音，加以長短節奏的。

作者於唐人聲詩資料之接觸較廣：有樂府詩集及碧雞漫志所載種種，有盛唐大曲內用聲詩情形，視野開濶，不限於採蓮、竹枝、渭城三調而已。上列前二條之內容相同，表示在唐人歌詩之中，聲與辭之長短原不必求一致。聲雖長，所配之辭仍可以爲五、七絕不變。所謂「聲雖長」，當然亦有限度。不能從歌辭五、七絕之形式去衡量聲樂音節之長短如何。此一看法雖極簡單平常，了無足奇，但已將聲與辭分開，不相牽混，無「一字一聲」之觀念，無餘聲難以安頓之憂慮；對於齊言之聲辭，無「板滯」、「方板」、「方方正正」一類之錯覺，便不致有泛、虛、襯、纏、繁、散種種迴避之虛構，作庸人之自擾。其根本原因，在作者採得詞源乃多元的，不拘拘於塡實詩樂餘聲而成長短句之一途。精神上既無「一元」之束縛，對於詩樂之認識，自可放任自然，所得結果，遂去事實爲近。

上列後二條之內容皆關和聲，辭意晦澀，是譯文之責。鈴木氏原認採蓮、竹枝之辭爲形式同於七言絕句者，而不直接認爲七言絕句。故末條說明：「前人」多謂唱詩時有此種和聲，「前人」多認此種和聲乃隨本文七言四句之歌唱而加，用以改七言四句之節奏爲長短句。此正指沈、蔡、朱、胡塡字或雜聲之說，非其己見也。伊本人對和聲之認識，見上文所引之第二條：樂曲、聲曲之情形種種不一；

有合於律、絕詩之相配而歌者，有合於律、絕，另加和聲辭相配而歌者。足見加辭以表現和聲，乃根於樂曲、聲曲之節奏有一定結構，既用其曲，必發其聲，乃不得不加辭。並非先需要齊言唱來美聽，而後始變之成雜言，加和聲。如此解釋汪譯，於作者本意似乎未失。作者於探討詞源既已肯定其多元，則同時雖承認詞之長短句所以寫樂曲及聲曲，乃指獨立形成之長短句詞而言，非指由詩所變之詞而言。故汪譯原語曰：「我以爲詞這東西，並非單由詩底歌法導誘而產生的，是寫樂曲及聲曲的東西。」——界限清楚。青木氏所見同。此部分屬於由詩變詞之問題，另詳下文第七章。我國自宋以來，對於唐代詩樂中詩與樂之配合情形，無不擔憂其二者：一長一短不合，或方板與流動不合，鮮有稱其合者。發展到前述之「穿插說」，而此種認識乃達高度，無以復加。鈴木虎雄獨曰：「其樂曲、聲曲有合於律、絕詩而歌者，有合於律、絕加和聲而歌者」，話極平常，對宋以後人所興造之重重迷霧，却有廓淸之效，使事物眞象得以透露。斯言也，乃數世紀來空谷之足音！明錢希言早有體認，見末章平議。

青木正兒文內，有三分之一涉及唐人歌詩範圍。曾評及胡仔、朱熹、吳衡照、萬樹及全唐詩編者等人之說。其主張大要有五點——

一、胡曰虛聲、朱曰泛聲全同，乃與樂章本文無直接關係，而又無意義之聲也，由唱者自唱。

二、在無意義一點，和聲與虛、泛聲相同；但和聲爲唱者以外之羣衆相隨和之聲，與虛、泛聲由

唱者自唱者不同。

三、和、虛、泛之辭均非襯字。襯字乃正格以外有意義之字，歌辭之「字餘」。

四、虛與泛乃「拍子言葉」——以補足樂章本文在配合樂曲後，尚有所不足部分爲目的，爲合於拍子而用。

五、和聲等於日本歌中之「囃言葉」。

末一點，原文無詳細說明，與本題無大關係；第三點謂襯字爲「字餘」，與本題亦無關，均不論，論其餘三點。作者實仍蹈上文所謂聲、辭牽混之失。如在前二點內，所謂有無意義乃辭之事，非聲之事。聲非文字，亦非語言，本無可訓詁之物也。玆謂虛與泛爲無意義之聲，未妥，其實乃無辭可繫之聲耳。和聲所在，無論甲種、乙種，均有文字之表達。雖「妃呼豨」、「伊那何」等仍各借三字爲表聲之符號。上文均已詳。此與虛、泛根本爲無辭可繫之聲者不同。至於和聲不盡爲隨和之聲，已見上文「甲」論宋人之和聲說內。第四點謂虛、泛爲「拍子言葉」，文內承認此名詞乃其新創。又引日本古謡小六節之文句，指出其中孰爲本辭，孰爲無意義之泛聲，孰爲音之延長，孰爲有意義之泛聲，共四種；結語謂「以此類推，唐代的絕句也用了類於這個的歌法，以適應樂曲的。」詳玩至再，乃感作者於此用力雖勤，用心雖細，徒因深信胡、朱之虛、泛說，而推衍及之，於我唐詩之歌唱實況，仍有隔膜。胡、朱之虛、泛說如上文所論，確指

樂曲配歌辭後聲多辭少，而無辭可繫之聲；是聲，不是字，根本無「有意義」、「無意義」、「音延長」之三種分別，亦無「合於拍子而用的字」或「同時是一個拍子字」之情形。愚於日本古謠小六節之文句歌法雖未求甚解，竊恐其與我唐時絕、律之歌法終是兩事，不能比擬。願兼通兩國古樂歌之專家，就青木氏此說詳為衡定，對我聲詩歌唱之研討，實尤有賴也。青木氏所提「間之手」、「拍子言葉」、「囃言葉」、「唐調」、「利士婦」諸辭，原文亦無詳細說明，並須專家一一介紹。

作者在說明長短句發達之原因中，詳第七章。對於唐詩之歌唱倘陳述許多理解，則有正確者，亦有不正確者。作者首識朱熹之說曰：

> 我以為朱子底說頭，有欲舉其一端，以遮蔽全般的獨斷的缺點。

此論極是！因朱氏主張詞源一元，以實字填泛聲。結果祇說中事實之什一而已；而青木氏則主張詞源多元，曾列舉五項之多。其第四項曰：「由於為順應樂曲底節奏，句法自生長短。」此與上文鈴木氏「詞……是寫樂曲及聲曲的東西」，或下文所見目加田誠主張詞樂乃單獨另起者，其實質均同，亦相當正確，不過昧於隋初之時孔穎達等人之功耳。但鈴木氏同時乃認為詩樂與律絕之辭頗契合，目加氏同時亦認為詩樂自始即健康；若青木氏於此所見，則恰恰與二家相反，所謂不正確者在此。青木氏指樂府詩集內之涼州歌、伊州歌及婆羅門等曲曰：

這些樂章是用律詩、絕句的，所以在歌唱方面，爲使樂曲和樂章一致，很得費點工夫！或用磨調，以延長一字；或用泛聲及「間之手」，彌縫樂章的不足，或對原曲加以幾分修改，以圖和樂章調和。要用上這麼細的工夫，所以可知樂章採用律、絕，是如何地不自然，無理！雖則如此，可仍這樣去幹，這怕是因爲這詩形是唐初新興的流行兒，作者自然致力於此，因而膾炙人口之作也多，音樂家也順應大勢，採用作樂章。經過盛唐，到中唐以後，人們感到太單調了，便想稍稍加以變化了。

按青木氏對於唐代詩樂所得見者與吾人同，僅樂章而已；即歌辭。如涼州歌、伊州歌、婆羅門等之樂曲如何，未必亦曾一一寓目。其文內已強調「在樂曲中已亡失的今日……」對樂曲之究竟既尚茫然，又無唐代其他文獻可據，何由知其與樂章之結合，原本便不一致，而有賴於「延長」、「彌縫」、「調和」、「很得費點工夫」等等歟？更何由知當日在此種「彌縫」中，當事人對原曲曾經「加以幾分修改」？此乃問題之前提，倘猶在不可知、無從知之數，則依據此項前提所下之結論曰「不自然」，曰「無理」云云，對詩樂言，豈非全憑主觀，漫加誣枉歟？作者假想中所謂「無理」，倘果嚴重如此，試問唐、五代人何以覺能忍耐三百四十年之久？降至花間集中，何以依然保有齊言歌辭一百餘篇之多？斯直截然相反之情況，絕非作者「自然致力」或「順應大勢」等臆測所能說明也。乃作者猶謂至中唐以後，即已「感到太單調」，果爾，中唐劉禹錫、白居易之集內，何以仍有竹枝、楊柳枝、浪淘沙等調，以新穎姿態，蓬蓬勃勃，在歌

詩方面掀起一種創新與發展之最高潮？面對此種矛盾，試問將何辭以解？白居易聽歌六絕句，詠所聽六歌，竟全部是聲詩，無一首長短句調，當時歌詩之盛，實不減於盛唐。

目加田誠詞源流考所見，基本上與鈴木氏相同，而說較具體。對詩樂自始健康、與詞樂單獨另起兩層，表示尤為鮮明，是已掌握我唐代詩樂、詞樂並峙與相關之部分史實，故其說比較最可重視！目加氏於聲詩之視野更濶，曾及涼州歌、伊州歌等大曲所用之詩體，乃至婆羅門、紇那曲、囉嗊曲、回波樂、三臺、竹枝、楊柳枝、浪淘沙、水調、樂世、何滿子等調。在研究過程中，作者看到「溫庭筠時，詞雖日盛，尚且殘留着唱絕句一事，不足為怪」，因而決定：「長短句流行以後，才有取絕句來改歌的事實」。較之我國一般學者，或信詩樂先亡、而後詞樂始興，或信一切小詞皆由詩樂填實虛、泛而形成，在路綫上，實不得不承認為一種大變革、大進步。作者認詩樂自始即健康曰：

> 在初期，絕句形式是最適宜於唱的。……總因為這是便於歌唱形式的緣故。所以絕句才流行起來。絕不是開始唱絕句時，由於形式不自然，遂把不自然的地方用文字填上，而來固定其譜，這點是不能想像的。將調不變形就不能唱的話，何以詩人依曲名而作的，依然是絕句？以後也沒有聽任樂工加以增減的理由，難道不會唱麼？

足見作者不僅察及唐代歌詩之始與終，且已正視其所曾歌唱之全量與全貌，實足矯正上文所舉「聲

辭發生齟齬」、「借這麼一小段來唱唱而已」、「千篇一律，生了厭倦」等一系列之偏見。在矯正方面，彼此之依據與觀點可謂完全不同，結果得失如何，已極鮮明！俞氏應多方參考再立說。

目加氏認長短句之興，在其樂曲自身創新，專門適合於長短句而不適合於齊言之故，並非由人工就詩樂改造者。作者且與鈴木氏同，亦主張詞源多元。如前代樂府，如民間歌謠，如邊地音樂等，皆是詞之來源，俱詳於七章之末，須合看，因詩樂與詞樂既同時並生並存，故對詩樂與對詞樂之兩種了斷，亦宜同時並作。惟目加氏說明唐人歌詩有不借重和聲與散聲者，却引胡仔說瑞鷓鴣依字可歌，不難虛聲爲證，未免唐、宋不分。又對詞樂之單獨另起，曾加以時代之限制，曰在中、晚唐，則亦未得史實之全部。最大原因是未曾體驗由敦煌曲所已決定之大情勢耳。

鹽谷溫中國文學概論講話內論絕句歌法有曰：

原來合新樂而歌的樂章，即是五、七言的絕句。……特別絕句，僅限於五、七言四句，且不如律詩一樣爲對聯所束縛，所以使合於樂律而歌，是極其適當的。倘若因曲調之便，以四句失之太短時，則連結數首，也是極便利的。故在梨園所奏的大曲，和在酒席間所唱的小令，其歌辭多是絕句。……

作者認絕句合樂極其適當，與鈴木、目加二氏同調，與我國清代以後至於近人之斷其聲與辭間經常發生齟齬者，亦恰恰立於相反地位。鹽谷氏指明絕句可聯章而歌，足以補救聲長辭短之弊，尤爲卓

識！清平調辭之爲三首，乃一好例。 蓋如此乃可不必向和、泛、虛、纏諸聲中，爲歌詩另覓途逕，可不墮宋以來傳統之窠臼中矣。 惜作者之理解雖如此，而其書中論及絕句實際歌唱情形時，對此項理解並未貫徹，仍謂不外複誦，或減字，或插和聲、散聲，其所體認之聲詩對象，仍限於渭城、竹枝與採蓮三調而已。 因之，較鈴木、目加二家之造詣尚有不如。

以上鄰邦五家之說：森槐氏多誤於朱熹，青木氏多誤於胡仔；惟餘三家之見解較是。 足供國人參考，從知傳統觀念之不足守，不闢新途逕不能解決問題。 茲綜合上文所舉中、日三十四家之言，共約爲九說，見名詞三十種，列表如次，並略注明其與唐說分歧之處何在，以資結束。表內「變詞情形」一格所列鈴木、青木、目加三家之見，及張長弓一項意見，上文均未述及，詳後文第七章各節。

範圍	聲類	主張者	要點：歌詩情形	要點：變詞情形	牽涉他名	備註
和		沈括	詩之外有曲，即和聲。(餘)	不用和聲，以詞填入。	纏聲	唐詩之和聲，固定生成於曲調之內。
		蔡居厚	五、七言辭與和聲相疊成音。(餘)		疊聲	

聲

說別	學者	主張	處理	名稱
（甲）和聲說	胡震亨	以賸字、賸句代和聲。（餘）	以實字句代賸字句。	賸字、賸句。
	全唐詩	雜和聲以歌。（餘）	以實字塡和聲。	
	況周儀	聲希節促，加入和聲。（餘）	同上。	
	徐棨	句外相和之聲乃虛聲。（餘）	將虛聲化爲實字。	虛聲
	森槐南	因曲調與詞調千篇一律，乃以和聲相競，而有新聲。（襯）	在七言四句外，因聲之長短，塡以實字。	間之手、新聲、偷聲。
（乙）泛聲說	朱熹	詩中添許多泛聲。（餘）	逐一添個實字。	
	謝章鋌	歌聲有泛聲，有襯字。（襯）	併而塡之，調乃有長短。	襯字
	陳子展	唱襯字。（襯）	塡實泛聲，不方便。	和聲、添字
	龍沐勛	利用疊唱與泛聲。（餘）	逐一添個實字，以見歌辭之美。	疊唱

（甲）和聲說：有無多寡，不能活動，更非配辭以後之餘聲。表內注（餘）者，謂屬於餘聲觀念範圍；注（襯）者，謂屬於襯聲觀念範圍；不注者，於此二項觀念如何不明。

（乙）泛聲說：唐之泛聲，指樂器奏弄間所發，非曲調中所有，歌唱中所發。

範圍					
	趙景深	用泛聲法來歌唱五、七絕。（餘）	在泛聲處，酌量填些實字。		
	蕭滌非	每首每句皆有泛聲。（襯）	將泛聲變爲正格字。	格外字、襯字、正格字。	
（丙）虛聲說	胡仔	雜以虛聲，乃可歌。（餘）			唐人樂曲論說中，未見「虛聲」一詞。以上三說，以宋人爲主，多數是餘聲觀念。
	沈雄	雜以虛聲、疊句、添聲，同聲附和，用韻接拍。（餘）		和聲、疊句、添聲、俳調。	
	青木正兒	有虛聲、泛聲，由唱者自唱；有和聲，由衆隨和。（餘）	有五種原因，其中因於詩之變格者三。	字餘、間之手、拍子、音葉、雌音葉、磨調。	
（丁）襯聲說	吳衡照	有襯字，以取便於歌，凡七絕皆然。（襯）	併格外字入正格，虛聲悉塡成辭。	借聲、虛聲、正格字、格外字。	唐人論樂曲中，未見襯聲、襯字之說。
	江順詒	在音爲襯聲，在樂爲散聲，在詞曲爲襯字。（襯）		纏聲、散聲、襯字、增字、贈板。	
	劉毓盤	就原辭加字，以便歌者，不得謂借聲。（襯）		借聲。	
（戊）	劉攽		爲繁聲，加重疊，促數尤甚。	繁聲。	唐人纏聲指

範圍	說	人	主張	評	用語	按
	繼聲說	方成培	因襯字而有繼聲，即遲其聲也。（襯）		繁聲、遲其聲、贈板。	紘樂所發之花腔。劉攽之說限於宋，本未及唐。
		徐養源	和聲、泛聲，即繼聲。（餘）	古法用繼聲，已不可考。	和聲、泛聲。	
疊句範圍	（己）散聲說	王　圻	陽關三疊即散聲。			唐人散聲有三義，均不指疊句。以上三說，以清人爲主，多數是襯聲觀念。
		方成培	五、七絕雜散聲以歌，乃自然之理。	譜其散聲，以字句實之。		
		江順詒	在樂爲散聲、贈板。（襯）有疊腔，嫌板滯。			
		朱謙之	曲中增多餘字，或每句疊唱，迴環複沓。（襯）			
		馮沅君	整辭齟齬，雜入散聲以救之。	使整齊的詩句變爲多差的。		
其	（庚）穿插說	俞平伯	因詩方方正正，與樂不符合，乃樂之穿插而已。	詞體所以先令、後慢，其故在此。		說最謬
	（辛）多腔說	許之衡	配合五、七言絕，而極美聽！倘非多腔，斷難實現。	見四章五節。		此六家意見與以上七說不同。

他		
(壬)聲辭適合說		
張長弓	唐代樂曲一部分適應於五、七言律、絕詩。	還有不少樂曲適應於詞。
浦江清	樂府內長短句已興。唐曲每字多腔。	見上泛聲說。
鈴木虎雄	樂曲合於用詩而歌，或合於詩加和聲而歌。	有因近體詩而生者，有因樂府之音而生者。
目加田誠	絕句不須變形，即適宜於唱。	詞有三方面之來源。皆先有適合於長短句之樂曲，然後方有長短句詞。
鹽谷溫	五、七絕合樂極適當，或單首，或聯章，甚便利。	

十、節拍

節拍，唐人謂之「樂句」，乃樂與辭之骨幹也。「樂句」明明謂樂之句，句猶言段落，不指歌辭句讀之句。劉氏詞與音樂將「樂句」之句截搭辭句之句，而堅信唐代歌辭一句一拍，主觀截搭如此耳，非事實。樂府雜錄敍張紅紅爲宮中之「記曲娘子」，其記長命女曲五言四句之新聲，即以記其節拍爲要。詳下節論長命女。樂譜之責，不僅記腔，尤在記拍。故樂譜昌明，則節拍可考而驗；設樂譜未覩，終於空

言耳。有關聲詩之節拍因與他體比較而見諸載籍者，約舉如次。

大曲分遍，頗見節拍有無與緩急之次第。其辭多採聲詩，聲詩之節拍乃於此附見。唐大曲由散序、歌、排徧、入破、徹幾部分構成。散序無拍，歌與排徧緩拍，入破與徹急拍。詳下文第六章。急拍在雜曲曰「簇拍」，即「促拍」。凡不言簇拍者，大概皆常拍。白居易詩：「高調管色吹銀字，慢拽歌聲唱渭城」，殆指三疊部分爲慢拍。顧雲詩：池陽醉歌「弦索緊快管聲脆，急曲碎拍聲相連」，說明急拍，語最顯豁。聲詩百五十四調中，如相府蓮本調外，有簇拍相府蓮；陸州本調外，又有簇拍陸州，應摘自大曲陸州入破以後之諸急遍中。至於曲名冠以「急」字者，應皆急曲子。樂府雜錄於黃驄疊下，注「急曲子」。敦煌曲樂譜九調中，有五調分「急曲子」、「慢曲子」二種。敦煌曲舞譜六調中，有四調舞拍分急、慢曲子。他如三臺之外有急三臺，樂世之外有急樂世，均七絕體。火鳳辭之外有急火鳳，泛蘭叢即達摩支。之外有急泛蘭叢。李商隱詩：「撥弦驚火鳳」，「驚」，正謂急也。唐會要所載曲名尙多冠以「急」字者，如急龜茲、急元妃、急行天、急九華、急蘭山等，其中聲詩必尙不少。急與不急，當在歌譜，至於所合之辭長短如何，勢必與之相適應。如相府蓮爲五言四句，簇拍相府蓮則爲五言八句，或即其故。惟例證不多，不能斷定。音調方面，因急拍故，亦可能有變換。如火鳳辭屬平調及黃鍾調，而急火鳳乃另多一道調者。林謙三敎煌琵琶譜的解讀研究指譜內原標「慢曲子」、「又慢曲子」、「急曲子」、「又急曲

子」之處曰：「我卻認爲異調同名的曲子，『慢曲子』和『急曲子』等，也應分別作爲一曲計算的。」在樂譜解讀研究中，數量上如此分別計算，當無不可；但對此等之次序在後，而又標明「又急曲子」或「又慢曲子」者，若皆認爲獨立單行之曲，而不附屬於位在前面之某某一定曲名，則與我唐樂之一般性質不符；對於此等「又」字之含義，設若放棄不顧，與我漢文文理與習慣亦不符也。

唐人公私宴飲，例須歌促拍之曲以催酒，其歌辭即所謂「著詞」也。著詞貴短，多用聲詩體，五、六、七言皆備。詳唐著辭稿。辭短拍促，庶幾合催酒之用。在酒令中，爲用益廣。如皇甫松醉鄉日月「觥律事第七」曰：

有犯者，輒投其旗於前曰：某犯觥令。……明府餉其觥而斟焉。犯者右引觥，左執旂，附於胸。律錄事顧伶曰：「命曲破送之！」

但曰「曲破」，或徒樂，或兼歌唱，皆可。寒山詩：「酒盡緣歌啐」，王仁裕詩：「芳樽須用管絃催」，可證。明胡震亨唐音癸籤：「公宴合樂，每酒行一終，必唱催酒，然後樂作。蓋唐人送酒之辭。」「啐」、「催」，皆謂催。所用曲調，最普通者爲急三臺。三臺於聲詩有五、六、七言絕三體，未知急三臺爲何體。孫棨北里志附錄內敘胡證在席上曰：

謂衆人曰：「鄙夫請非次改令：凡三鍾引滿，一遍三臺，酒須盡！……」胡復一舉三鍾，次及一角觥者，凡三臺三遍，酒未能盡。

當謂角觥容量較大之故。據李涪刊誤及李匡乂資暇錄皆云「隴酒三十拍，促曲名三臺」，足見並非北宋三遍一百七十一字之慢詞三臺。三十之數雖多，其促必甚，以催三大觥之量，則每十拍一觴，亦已急矣。設酒較醇，飲者將益不堪！三十拍促曲之三臺，是否著辭不可知。三臺之外，唐人亦用傾杯送酒，六言四句，其拍如何，可推。

教坊記所載曲名與節拍有關者，如八拍子、十拍子、八拍蠻是。前二曲是否聲詩，不可考。八拍蠻之五代辭爲七絕，料唐辭亦不外五、六、七絕。由此以推，前二曲之辭或亦用七絕，則八拍與十拍，可能卽七絕聲詩一般之節拍也。五代雜言調破陣子，亦名十拍子。教坊記曲名內破陣子與十拍子二名皆見，可知盛唐間二名是兩曲。破陣子三十一字，雙疊六十二字；十拍應指一疊而言，全首二十拍。惟毛奇齡皇言定聲錄七載明寧王臞仙所傳唐樂笛字譜，於白居易之桂花曲辭用七絕，詳聲詩格調。以「𠂇」爲節拍符號。僅第二句七字，卽有八拍。由此以推：四句可能有三十拍，恐已加入花拍或贈板，其去白氏原譜究竟如何，殆屬疑問。三章引青木正兒劉知遠諸宮調考，謂諸宮調與宋人「唱賺」之尾聲大都七言三句，而總爲十二拍，可供參考。詳見王國維宋元戲曲史四引遏雲要訣：「尾聲總十二拍：第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞。」

林謙三氏敦煌琵琶譜解讀研究於譜內所見之「□」，肯定爲節拍符號，而於譜內所見之「丶」，則否定其爲「小拍子」之符號。因此，依據譜內「□」之位置，遂立說曰：

每隔六個譜字有一拍子的曲子，叫做六拍子，四個的場合叫四拍子，八個的場合叫八拍子。不問那一種，在本譜上都可看到。

按所謂「曲子叫做六拍子……四拍子……八拍子」，究指彼邦雅樂之事歟？抑兼指我唐代俗樂之事？林氏未曾說明。且林氏所謂「八拍子」等，乃曲之類名；若本節上文所見之八拍子、八拍蠻、十拍子等，乃唐代之曲牌名；而「八」與「十」之含義，並不同於林氏所言，指譜字之多寡也。觀於「三十拍促曲」之說，此義益明。唐曲分「簇拍」與非「簇拍」，非常突出。林氏絕非不省，乃論節拍中，對此始終不加理會。解讀唐譜，若不求貫通於唐樂之史實，不可。

龍沐勛詞體之演進據碧雞漫志謂蘭陵王三段、廿四拍，長命女前七拍、後九拍，遂謂宋詞乃一句一拍。又因劉禹錫有「依憶江南曲拍為句」語，遂謂唐詞亦一句一拍。此二調皆長短句，雖與聲詩無關，竊恐讀者誤以為真，並推及唐人歌唱聲詩之拍亦然，因略辨之。查蘭陵王三疊乃二十七句，或二十八句，或二十九句，絕無二十四句者。長命女在五代和凝作上下片共七句，何以能有十六拍？碧雞漫志所指長命女令，縱非此體，料相去不遠，究為十六拍歟？抑七拍歟？唐蘭白石道人歌曲旁譜考，據白石徵招序：「舊曲正宮齊天樂慢前兩拍是徵調，故足成之」，而徵招首二句恰與齊天樂首二句句法合，乃指證兩拍是兩句，推定宋曲譜不必盡拍，以一句為一拍。按長調之首二句雖為二拍，仍難據以推定調內其餘部分亦皆一句一拍。劉禹錫語中「句」

謂句法，即句讀，並非謂句數，非指憶江南五句爲五拍也。「依某某曲拍爲句」說內，並無一句一拍之含義。例如七言四句在八拍蠻則有八拍之多，參看下編三臺格調所述。設若加減二三字，成爲長短句，句數雖不改，可也；而謂拍數必須減半以符一句一拍之定準，然乎？豈其然乎？劉氏詞與音樂論及拍數，避開八拍蠻不顧，因一顧則「一句一拍」之說傾矣！

近人又有因碧雞漫志曾謂「今音節皆有轄束，而一字一拍不敢輒增損」，遂認宋詞之聲乃一字一拍，並指姜夔之十七調譜不但一字一聲，而且一字一拍。實則漫志之意僅示樂譜所訂不容不遵，雖一點一滴不敢妄改而已，並非謂宋詞每歌一字輒作一拍也。不然，漫志中安得又謂蘭陵王二十四拍、長命女十六拍？試一按二調之字數，何止二十四或十六歟？故謂唐、宋俗樂歌辭，無論齊雜言必皆一句一拍，或一字一拍者，亦復臆爲之說，於事難通。事林廣記戊二載「唱賺」引子、入序、入賺、出賺之拍，均可說明非一句一拍；曰：「入賺，頭一字當一拍」，其事更明顯。宋詞之拍，由此可推。

十一、唐詩歌唱感人之深

唐人敍知音之妙，每謂可以通神明、判休咎，失之怪誕，自不足道。此雖正史亦不免。新唐書九一李嗣眞傳紀嗣眞及裴知古事，嘗因馬鳴，斷主必墜，因新婚者佩聲，斷終必離，餘可想見。參看末章「證應說」條。如謂善歌者聲情奪

人，一時足以止萬人之喧，至於使喜者氣勇，而愁者腸絕，殊現實，不但可能，且確有。其中凡涉及聲詩之歌唱者，舊說甚多，大抵出於眞知實感，益較平正。由此可見有唐一代之詩樂所以能遍於朝野、深入人心、垂三百年之久者，自有其不可磨滅處在，非偶然也。下文第十一章紀事中，頗多此項證明資料，可參閱。茲就盛、中、晚唐各舉二三詩調論之，以概其餘。參看上文第六節所論。

竇弘餘廣謫仙怨序述玄宗入蜀，經駱谷時，哀悔交集，無以自遣，乃親製此曲，命笛成腔，潸然涕下。有司錄譜，其音怨切，諸曲莫比。後自西川流入江南，頗風行，未知其名，但曰劍南神曲。其已得廣大羣衆之所深好可知。歌辭之作者，始有劉長卿湘潭祖筵之篇。劉方遠謫，騷抑難傾，及吹此曲，意頗舒暢。音樂之至者，每能賦人以生命。此曲宜有之，名之曰「神」，不盡誇也。竇辭步武劉格，特申玄宗馬嵬之痛，付樂工唱，以廣其傳。康駢後又有辭，示其原聲內本寓玄宗思賢之意，不可掩沒。——前後三章於斯曲之用，各有所到。此調始由眞知音者製聲，即有極眞摯之情感貫注其中，所謂「以聲定辭」，因而深入民間，取得較高之地位；並激發詞人，先後依聲賦詩，曲盡風旨。曠觀盛唐諸曲具此發展者，殆無逾於此調矣！若問其歌與辭何以能如此？基礎何在？曰：顯在先有韶美之聲耳。故就唐代聲詩之形成與造詣說，此曲實可當一典型。白居易竹枝之詞：「怪來調苦緣詞苦，多是通州司馬詩。」乃欲顯示詩人之詩，故意作翻案語耳。

渭城一曲自唱爲送別之聲後，不知傾倒多少行人與祖餞者！誠所謂「處者眷眷而不能迴，行者遲遲而不忍去」。徐鉉賦石詩序。雖情緣事發，亦悲由聲來。黃庭堅題陽關圖云：「渭城柳色關何事？自是行人作許悲！」乃忘卻人情與物態之間，尚有音樂爲之聯繫，然後渭城柳色，乃愈覺有關耳。張祜詠耿家歌云：「不堪昨夜先垂淚，西去陽關第一聲！」李商隱云：「斷腸聲裏唱陽關！」崔仲容云：「『渭城朝雨』休重唱，滿眼陽關客未歸。」聲情交感，累聽不厭。宋劉敞長安別蔡孀云：「珉筵銀燭徹宵明，白玉佳人唱渭城。更盡一杯須起舞，關河秋月不勝情！」——皆示聲與情二者之交感，殆不能判其孰爲因果也。劉禹錫云：「舊人唯有何戡在，更與殷勤唱渭城。」李商隱云：「唱盡陽關無限疊，半杯松葉凍玻璃。」「殷勤」與「無限」之唱，正謂累聽不厭耳。韋絢嘉話錄記餅師貧時，日謳渭城；及當壚得助，假得萬錢，乃曰：「本流既大，心計轉粗，不暇唱渭城矣。」五代譚用之江館秋夕：「誰人更唱陽關曲？牢落烟霞夢不成！」是渭城曲之聲，乃窮愁失意人惟一可從得安慰者。白居易和夢得冬日晨興，有「理曲弦歌動，先聞唱渭城」句，蓋晨興時既唱此曲，餅師之謳，亦此習耳。此詩至北宋猶唱，影響甚遠。黃庭堅題陽關圖：「斷腸聲裏無聲畫，畫出陽關更斷腸！」乃本李商隱詩。蘇軾題陽關圖：「龍眠獨識殷勤處，畫出陽關意外聲。」能改齋漫錄謂改陽關爲渭城乃合。不知詩中既曰「意外聲」，「陽關」乃指曲名，非指關名，渭城曲，宋人習稱爲陽關曲也。林庚曾就此曲辭之含義與歌唱之作用，有所闡發，見國文月刊三一期。

聲詩長命女之歌用西河調，于別情之唱嘆，尤感淒切！亦頗能激動人情。聲詩入西河調者甚多。如西河師子、即太平樂。西河劍器、突厥三臺，皆是。長命女辭取岑參半律曰：「雲送關西雨，風傳渭北秋。孤燈然客夢，寒杵搗鄉愁。」全是別情。而西河調之於別情唱歎尤工。宣宗大中間李訥餞崔元範於越州，命盛小叢歌，其聲淒切，滿座欷歔。封彥冲有句云：「爲公唱作西河調，日暮偏傷去住人！」去、住之人皆不勝其感，不啻渭城情況。先是代宗大曆中韋青遇樂工，就此曲翻新聲，欲以自炫。歌時，青使姬張紅紅暗記之，委爲棄習，即隔屏風復歌，毫無所失。並云：「此曲先有一聲不穩，今已正之。」樂工嘆服。紅紅後竟因此曲入宮，代宗寵澤隆厚，呼爲「記曲娘子」，其曲之不同凡響可知。

岑參贈趙歌兒詩：「秦州歌兒歌調苦，偏能立唱濮陽女。座中醉客不如意，聞之一聲淚如雨！……」顧濮陽女之本事未詳，或如採桑之秦羅敷，送征衣之杞梁妻，同有一番可泣可歌者在。何滿子屬水調，五言四句或六言八句，更有入大曲者。白居易以爲「從頭便是斷腸聲」，元稹以爲「水調哀音歌憤懣」！唐有態歌之已工，而何滿子與沈阿翹二人，竟先後以身殉此曲。白居易於醉後聽唱桂華曲詩注曰：「此曲韻怨切，聽輒感人。」又醉後聽唱此曲云：「桂花詞意苦丁寧，唱到『嫦娥』醉便醒。此是人間腸斷曲！莫敎不得意人聽。」高駢贈歌者曰：「酒滿金船花滿枝，佳人立唱慘愁眉！一聲直入青雲去，多少悲歡起此時。」據其聯章次首所表示，乃伊州之聲也。類此諸事中，歌辭每每平常，並不警

策，知其當時之所以動人者，重在音曲。故濮陽女之哀苦，已明謂在「歌調」，何滿子雖借用文選詩句充歌辭，而令人斷腸者，正在歌調也。此四曲既皆怨切，非不如意或不得意人所能聽，料去渭城、長命不遠。

山鷓鴣，鳥名，亦曲名也。在唐代，本爲南方極流行之詩曲，中部湖南、西部陝州，亦皆有之。曲韻摹擬山鷓鴣啼聲，哀苦不忍聞，南人歌之，尤動鄉情；吹入橫笛，益爲淒怨！玆但敍其歌唱，餘詳格調。許渾詩序云：「余過陝州，夜讌將罷，妓人善歌鷓鴣者，詞調淸怨，往往在耳。」其詩有「南國多情多豔詞，鷓鴣淸怨遶梁飛」，「金谷歌傳第一流，鷓鴣淸怨碧烟愁」等語。鄭谷席上貽歌者云：「座中亦有江南客，莫向春風唱鷓鴣。」侯家鷓鴣云：「唯有佳人憶南國，殷勤爲爾唱愁詞」；別有「佳人才唱翠眉低」、「離夜聞橫笛，可堪吹鷓鴣」等語。元稹詩亦云：「歌詞咽鷓鴣」——俱可見其情調悲切，牽恨縈愁。蘇頲山鷓鴣辭云：「愁多人自老，腸斷君不知！」李涉辭云：「湘江斑竹枝，錦翅鷓鴣飛。處處湘雲合，郞從何處歸？」詩旨婉轉敦厚如此，宜復有助於聲情，是與何滿子、桂華曲等稍異者。李白有雪夜對酒客唱山鷓鴣者詩：「客有桂陽至，能吹山鷓鴣，淸風動窗竹，越鳥起相呼。……」竹庵詩話一〇韻語陽秋一五同。謂始也見許渾詩：「鷓鴣先聽美人歌」，知其爲當時新聲，而未知其所以，及觀李白雪詩，「……則知鷓鴣曲效鷓鴣之聲，故能使鳥相呼。」是其歌聲笛韻，不僅感人，且能感鳥。高駢詩

云：「酒滿金樽花滿枝，雙娥齊唱鷓鴣詞」，謂兩人合唱也。顧況聽山鷓鴣：「誰家無春酒？何處無春鳥？夜宿桃花村，踏歌接天曉。」謂因酒會集體踏舞而歌，徹夜不絕也。至晚唐，曹唐敍「邵陵舊宴」，猶曰：「鷓鴣欲絕歌聲定」。此歌在當時民間流行之廣，感人之深，概可想見。

劉禹錫倚民歌竹枝之聲寫新辭，在唐人之歌詩中，乃一件大事！劉之前盛唐時，如張旭醉後唱竹枝曲，反覆必至九回乃止。三章始處已引。中唐初，如顧況早春思歸有唱竹枝歌者座中下淚云：「渺渺春生楚水波，楚人齊唱竹枝歌」，謂在楚時，聞楚人所唱。此楚人，實爲巴人之旅楚者。與五代于武陵湘江客中詩曰：「楚人歌竹枝，遊子淚沾衣」者不同。後來劉禹錫、劉商諸人有詩，則因聞旅巴之楚客所歌。故劉氏歌辭曰：「白帝城頭春草生，白鹽山下蜀江清。南人上來歌一曲，北人莫上動鄉情。」又曰：「帝子蒼梧不復歸，洞庭葉下楚雲飛。巴人夜唱竹枝後，唱斷曉猿聲漸稀！」序中稱「其聲之末章，激訐如吳聲，雖傖儜不可分，而含思婉轉，有淇澳之豔音。」「如吳聲」，從「吳聲」本不激訐，不傖儜，但以多首聯章，則末章之聲乃有變，可見竹枝之唱，必多首相聯。「有淇澳之音」，乃歷史上之承繼，爲研究民歌者所宜省。白居易憶夢得詩注云：「夢得能唱竹枝，聽者愁絕！」是劉氏不但創辭，且能逐聲，至於精妙。劉商夜聽嚴紳巴童唱竹枝歌云：「……曲中歷歷敍鄉土，鄉思綿綿楚辭苦。……天晴露白鐘漏遲，淚痕滿面看竹枝。曲終寒竹風裊裊，西方落月東方曉。」鄭谷渠江旅思云：「故楚春田廢，窮巴瘴雨多。

引人鄉淚盡，夜夜竹枝歌。」——皆謂巴中楚客思鄉而歌。竹枝大抵歌於月明之夜，或荳蔻花時。手中持竹枝，且歌且踏。殷堯藩詩：「暮烟葵葉屋，秋月竹枝歌」，王周再經秭歸詩：「獨月淒清難改處，月明聞唱竹枝歌」，蔣吉詩：「巡隄聽唱竹枝詞，正是月高風靜時」，方干詩：「聞來却伴巴兒醉，荳蔻花邊唱竹枝」——可證。歌時既得淒清幽美之環境以助，其感人也當益深！白居易聽竹枝贈李侍御云：「巴童巫女竹枝歌，懊惱何人怨咽多？暫聽遺君猶悵望，長聞教我復如何！」美之最爲盡致。宋紹興間夔州營妓猶能扣盤歌劉禹錫諸原辭。詳八章三節。李白之有竹枝詞三疊，雖出於黃庭堅寓言，說岳珂桯史。具見此調之唐音，至兩宋猶流傳。

文宗大和間，浙女劉採春善演「陸參軍」戲，歌聲徹雲，又善唱望夫歌，每一發調，閨婦行人莫不漣洏！猶之封彥冲之聞盛小叢唱突厥三臺，使去住之人，俱爲傷感也。元稹贈採春句曰：「更有惱人腸斷處，選詞能唱望夫歌」，所以「惱人」者，當不僅在色藝，亦在歌調。其辭之詠「望夫」本意者，必發於一件戀愛故事。傳辭七首，爲五、七言絕。細玩之，似猶暗藏情節，惜無從深討。此伎所以能激動聽衆之情緒者，或別有故，不僅普遍唱歌而已。下編格調弁言疑望夫歌是講唱體之曲藝，可參看。採春用其曲調或體制，改唱當代才子雜詩，竟至百二十首之多，眞象與詳情如何亦未明，要爲歌唱方面之一種特殊發展。

採春之女周德華，以唱楊柳枝著名。將至京洛，豪門女弟子從其學者甚衆。所歌精選名流之詠，不過七八篇，乃出於賀知章、楊巨源等。溫庭筠、裴誠請一試己之稱作，即後世所謂新添聲楊柳枝。德華以爲浮豔，不取，二人深愧之。使所傳果確，選詩可謂嚴矣！見雲溪友議及耆舊續聞等。設使德華歌聲之美不過尋常，何能高自位置如此？楊柳枝調源於魏、晉、六朝，聲詩體定於初唐；經過盛唐，一仍舊貫；至白居易，始翻新聲，合歌舞，小蠻、樊素遂以此盛傳洛下。在白、劉倡和中，白曰：「古歌舊曲君休聽，聽取新翻楊柳枝」，劉曰：「請君莫唱前朝曲，聽唱新翻楊柳枝。」白詩狀其聲態，有「唳鶴晴呼侶，哀猿夜叫兒，玉敲音歷歷，珠貫字累累」楊柳枝二十韻。及「莫唱楊柳枝，無腸與君斷」山遊示小妓。等語，其聲容應已善矣。乃乾符間許州刺史薛能猶不滿，認爲「宮商不高」。遂令部伎之少女改作健舞，自己刻意爲辭，稱「楊柳新聲」，美之曰「洋洋乎唐風」，何其誇也！然其藝必有白氏所未曾及者。更觀昭宗在華州，曾以楊柳枝辭賜朱全忠，見五代史及北夢瑣言。唐末路德延小兒詩曰：「合調歌楊柳，齊聲踏採蓮」；敦煌本昭君出塞變文曰：「尊前校尉歌楊柳，坐上將軍舞樂輝」，目連救母變文曰：「雲中天樂吹楊柳，空裏繽紛下落梅」，足見延及唐末五代，此曲猶常在婦孺口邊，軍將筵前，帝王筆下。甚至凡欲述晉詞樂譜者，無論天上人間，殆必舉及此曲。「洋洋乎唐風」，信其果有，並不誇矣。

在上述諸曲情形中，凡言歌唱之美、效果之著者，其人皆純粹批評藝事而已，自陳直觀，發於自

然，止於共賞；並非對人而發，含有標榜作用，乃至矯飾面貌，而詭譎言辭也。元稹贈劉採春詩確有此嫌，應除外。詩人筆下誇張，當所不免，吾人縱不全信之，可以酌採大義，但已覺唐人之音樂生活相當美滿，欣賞水平絕不低下。當時聲詩所有之歌唱技藝，已足以融貫俗尚，維繫羣情。後此千餘年，以迄於明、清小曲之所有者，各在其時，未必定能過之。然則反映於此種聲詩樂曲與歌辭之間者，果患方板、希促、齟齬、厭倦、分離、撇扭、有穿插、無生命、不自然、無理、……種種難以救藥之病，有如後世諸君子不見唐舞、不聞唐音，並不考唐代故實而多憑空想、貿然主張者乎？竊有疑焉，用除下編格調之各曲分敍外，復於本節綜合陳之。

沈括夢溪筆談五曰：

唐人塡曲，多詠其曲名，所以哀樂與聲尙相諧會，今人則不復知有聲矣。哀聲而歌樂詞，樂聲而歌怨詞，故語雖切而不能感動人情，由聲與意不相諧故也。

此曰「唐人塡曲」，或不指聲詩而言，然聲詩中詠調名本意者乃居多數，當亦不例外。則沈氏此說於唐人之歌詩，必亦道着部分眞相也。惟凡欲探求某一曲調之聲情者，重在依據其聲；若曲名之所示，仍不足以爲準。上文已引白居易問楊瓊詩，謂「今人唱歌惟唱聲，古人唱歌兼唱情」，故可貴。白氏六年春贈分司東都諸公云：「黛慘歌思深」，所歌不但有思，其思且深，歌者先爲慘黛，不能自持，其轉而

感人者，又將如何？白氏琵琶引又云：「轉軸撥絃三兩聲，未成曲調先有情」，「古」「今」觀念之當否姑置不論，要於唱聲而外，若能兼顧辭意與宮調原有之感情，彼此融會，以表達於聲之中，較之機械唱聲而已者，總覺高明一着！禮樂記「哀心」、「喜心」、「怒心」、「敬心」、「愛心」之說，何嘗空論？白居易聽法曲霓裳云：「樂可理心應不謬。」李白夜坐吟：「金缸滅，啼轉多，掩妾淚，聽君歌。歌有聲，妾有情。情聲合，兩無違。一語不入意，從君萬曲梁塵飛。」情聲須合，聲須入意，說正同此。夫侑酒之曲，必寓歡情；送行之曲，必寓離情。五代工伎殆已不能計及，但知當場承應，有聲而已，故徐鉉曾有詩斥之，於聽霓裳羽衣曲送陳君山曰：「清商一曲遠人行，桃葉津頭月正明。此是開元太平曲，莫教偏作別離聲。」此例最顯豁矣。白詩宜爲沈說之本，而樂記又宜爲白詩之本也。張祜聽歌者曰：「兒郎漫說轉喉輕，須待情來意自生。」薛能贈解詩歌人曰：「同有詩情自合親，不須歌調更含嚬。」足見唐人歌唱之兼重聲情或詩情，並非白、沈二家之偏識，當時殆確有其事；依張、薛詩意，較之白、沈之意更高一着。歌者不可輕於啓喉，必待自己之眞情既發，而後再有聲辭之吐；能先觸發自己之眞情者，自能宣達聲與辭中之歌情，以度予聽者。若在一般職業歌人，按其職業需要，及時卽事，非唱不可，藉使認眞負責，曲盡揣摹，並無造作，恐亦不如在歌者自然生活中，一片眞情充沛流露之際，一聲半聲、一句半句之能臻極詣也。沈氏依照調名本意以求聲情相諧會之說，去此當然尙遠。總之：信唐人於歌唱之標準曾經高到如此，要非完全空幻，或多或少，總有若干事實在內。吾人卑之不作高論可，點點滴

滴，實事求是可，要不應轉取相反之方向，懷疑其爲十分幼稚，乃至聲與辭間之根本諧會尙未曾有，究嫌太過。若俞氏之突破常情，定欲貶之入於泥淖而後快，顧又有何眞憑實據在，足以令人置信乎？

龍氏詞體之演進有曰：

> 倚聲塡詞，詞中所表之情，必與曲中所表之情相應。非若率意作五、七言詩，一任樂工之選調排入，其不相融洽，獨可藉泛聲以資救濟。

按唐人詩樂之辭與調之間，在長度或分量方面並無所病，彼疊句或泛聲者亦非藥，不能視此爲藥，着意以投，希望有所「救濟」，上文已詳言之；何況辭與調之表情關係，原屬於性質，而不屬於形體，更難以云「救濟」。表情縱有矛盾，並非機械物理之虧，無從訴諸泛聲，以求融洽，亦非臨事不愼之過，並難責備樂工選調不精。至於認爲作詩者每每率意，塡詞者必須表情，乃因在龍氏文內，主題所關詞體旣必欲其進，然後詩體始不得不使之退，並非平情切物之論也。不然，同一事實，何至沈氏在北宋時之推重竟如彼，而龍氏今日之不滿乃如此？彼此何至背道而馳，各趨一端歟？龍氏說之上半云云，殆指樂府詩集所傳盛唐大曲五套中，雜取詩篇，充作歌辭之情形。實則此部分材料，尙不能概括全體。若驗其較全之說，有許多聯章在，單如張說蘇摩遮之五首，晚如陳陶水調歌之十首等，乃至敦煌曲中所傳大曲之辭何滿子等套，在辭情方面，均甚諧美。

唐人歌詩情形，每每不爲近人所許，亦有相反而認爲玄妙者，此是不了解情況而已；然太過不及，同一未安。如徐珂清稗類鈔曰：

> 唐人以絕句入歌，朝有佳作，夕被管絃。昌齡畫壁旗亭，「黃河遠上」一曲，遂成千古！其事簡易，去今彌遠甚。

而清劉廷璣在園雜志則曰：

> 歌曲盛於唐之梨園，故今名伶人爲「梨園子弟」。然當時所歌，以絕句爲樂府，而音律分別，乃有清平調、小秦王、竹枝、柳枝、雨淋鈴、憶王孫、伊州、涼州、陽關各種之異。欲深考辨別，杳不可得。清平一調，當時作者甚多，惟青蓮合拍。此中妙解，即詢諸塡詞與善歌老白相，亦莫一解也。觀旗亭佳話，歌一絕句，而龜年、懷智輩以衆器配之，六音諧叶，傾聽之下，不知如何抑揚頓挫也！

徐氏以爲「簡易」，嫌不及，未明所以，亦未知何據。或如所言，朝作夕歌，時間短促，遂必其事爲簡易歟？劉氏以憶王孫辭爲絕句，以沉香亭爲旗亭，以清元小殿混沉香亭，猶皆小誤而已；至於清調、平調之辭在古樂府內雖多，若清平調爲曲牌，作七絕近體者，除青蓮三章外，他並無見；乃謂「惟青蓮合拍」，而有「妙解」，果其他歌詩皆不合拍歟？又嫌太過。

惟劉氏介紹歌唱清平調時之奏樂，想像其繁複精工，至於「傾聽之餘，六音諧叶，不知如何抑揚

頓挫」云云，乃本於唐李濬松窗雜錄、宋樂史楊太眞外傳等；若以玄宗當時宮廷音樂設備之精、人才之盛、鑒別之嚴、標準之高論之，則劉氏所測應不甚遠。外傳曰：

> 時新豐初進女伶謝阿蠻，善舞。上與妃子鍾念，因而受焉，就按於清元小殿。寧王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，馬仙期方響，李龜年觱篥，張野狐箜篌，賀懷智拍。自旦至午，歡洽異常。時唯妃女弟秦國夫人端坐觀之。

並未一語及歌詩。另於「學士李白立進清平樂詞（實卽清平調辭。）三篇。」則曰：

> 龜年捧詞進，上命梨園弟子略約詞調，撫絲竹，遂促龜年以歌。妃持玻璃七寶杯，酌西涼州蒲萄酒，笑領歌意甚厚。上因調玉笛以倚曲。每曲遍將換，則遲其聲以媚之。

又並未如劉氏所言，有「衆器配之」。然以秦國等且爲楊妃之弟子，則所謂「撫絲竹」之「皇帝梨園弟子」中，勢必包含仙期方響，野狐箜篌，懷智拍板之流，絕不至羼入下材也。外傳辭意正可前後互見；「衆器配之」之語亦並不浮誇。首章五節引新唐書禮樂志，曾述玄宗於梨園法部中又置「小部音聲」三十餘人，馬、李、張、賀等，殆又三十餘人中小部之小部耳。外傳應本於松窗雜錄，其說略曰：

> ……詔特選梨園弟子中尤者，得樂十六色。李龜年以歌擅一時之名。……龜年以詞進。上命梨園弟子約略調撫絲竹，遂促龜年以歌。……上因調玉笛以倚曲，每曲遍將換，則遲其聲以媚之。……上意龜年常話於五王，獨憶以歌得自勝者，無出於此，抑亦一時之極致耳！

由是推之，沉香亭歌清平調一幕，規模雖不比所謂「大合樂」者壯濶，且僅有樂歌，並無舞容，但其音樂、歌唱與歌辭三者品質之美，均最上乘！而三者能於一時集中融會，在歷史上誠所罕匹。故始曰「特選尤者」，終曰「一時極致」，可信也。（參看格調內清平調。）上文臚舉渭城、竹枝等調歌唱之盛，皆限於民間所有與徒歌之一面；至於宮廷歌詩之造詣如何，合樂之情形如何，俱未曾及，不無偏缺。爰因劉說，而及李錄與樂傳等，引其緒餘，補見一斑，為本章殿焉。



第五章 舞蹈

聲詩之舞蹈，當別爲兩類：聲詩之所獨有者及與大曲所共有者。前者有踏歌、抛打等事，後者有軟舞、健舞、文舞、武舞之分。合雅樂之舞謂之「雅舞」，合燕樂之舞謂之「雜舞」，詳樂府詩集五二之「舞曲歌辭」前。聲詩內絕無雅樂，其所用之舞，總爲雜舞，自無待言。坐部伎內之龍池樂，辭用七律，所以未入聲詩者，爲其辭十章，有定序，如大曲，又合雅樂與雅舞也。已詳三章一節。

一、合樂與合舞

聲詩百五十餘曲，可用徒歌、合樂、合舞，分爲三級。合舞者必兼合樂。據統計：徒歌者約十曲而已，僅合樂者約四十四曲，兼合舞者另七十曲，——皆有明文可據，或有資料可推。其餘若干曲今尙未詳，然可必其不皆爲徒歌也。合樂，謂歌唱時結合音樂，肉聲與樂聲同呼吸。首章已詳。合舞，指與歌唱同時尙有動作表情，聲以外兼有容也。其事主要爲舞蹈，間有作遊戲者。如舊唐書韋堅傳敍崔成甫唱得体歌，惟於第一船作「號頭」以唱，他船和者百人，而有「鼓笛胡部以應之」，顯示得体歌仍爲徒

歌，鼓笛不過繼歌聲之後以相應而已，是與樂「配合」，尚非與樂「結合」。又如劉禹錫竹枝序謂建平兒童歌竹枝，「吹短笛，擊鼓以赴節，歌者揚袂睢舞。」「赴節」當與「相應」不同。鼓聲不僅節歌，且節舞，故竹枝可以謂之兼合樂、舞矣。竹枝之「揚袂睢舞」，乃舞之原始而簡單者。若柘枝、楊柳枝作室內軟舞，特製舞衫，鋪舞筵，爲藝已大進步。更進，乃設舞場，執舞具，由獨舞、對舞、隊舞、方舞，發展至千百人之健舞。至於酒筵行令，爲拋打之舉，乃於歌唱時兼作傳遞（即拋打），茲並略述於舞蹈範圍內。

先就百五十四調中，取其舞容曾經著錄或可考者七十調，納爲十類如次——

民間之始舞 竹枝（二）

踏歌 踏歌詞（一）（二）（三） 山鷓鴣 採蓮 乾𦍑曲 （附）輪臺 金殿樂

拋打 莫走 拋毬樂 三臺（一）（二） 南歌子 （附）還京樂

前代之舊舞 崑崙子 王昭君 玉樹後庭花 火鳳辭 採桑子 白紵辭 昔昔鹽 鳳歸雲

軟舞 涼州詞 烏夜啼 甘州 甘州歌 屈柘詞 回波樂 樂世辭（一）（二） 急樂世 （附）阿那曲 甘州樂

健舞 柘枝詞 胡渭州（一）（二） 楊柳枝 達摩支

大曲之舞 何滿子（一）（二） 百歲篇 水調 伊州歌 簇拍陸州 氐州第一 平蕃曲

大樂之舞 破陣樂（一）（二）（三） 功成慶善樂 太平樂 中和樂 昭德舞歌 成功舞歌 （附）小秦王

歌舞戲之舞舍利弗　摩多樓子　蘇幕遮

其他長命女　扶南曲(一)(二)　皇帝感　舞馬詞(一)(二)　步虛辭　婆羅門　浣溪沙　春陽曲　舞春風

此處所列，意不在精確分類，而在表明詩樂之有舞容者殆已近全部之一半，顯有過於兩宋詞樂合舞之情形。蓋詩樂主聲之成分較高，因聲而有容，其藝乃由平面進為立體。詞樂主文之成分逐漸加多，主聲之成分勢必有降，舞容因亦隨之而省。下文當就十類中之主要者，如踏歌、拋打、軟舞、健舞、大樂之舞等，逐項另詳。惟更有三事，宜先注及者：一曰：藝有以舞為本位者，辭為舞而設，歌亦為舞而歌，與一般詩為聲而有，以歌為本位者不同。殿庭之例，以德宗時之中和樂舞辭最著；民間之例，以酒令中所謂「著辭」者最著。蓋舞之事本在容，合樂為節已可，初不必歌。舞之情志於容止而外，且須暢於言詞者，謂之「著辭」。敦煌曲長相思曰：「終日紅樓上，□□舞著辭。」紅樓，酒樓也。遊仙窟小說內有「舞著辭」一節，其詞則六言四句也。二曰：民間之伎與謠相應合者，有原始之簡單舞蹈；類乎此，在士大夫之生活中，與吟誦相應合者，亦有一種自由舞蹈。所吟誦者詩，所以吟誦者較歌唱為自由；酒酣興發，信口而吟，不覺手之舞之，足之蹈之。此種舞蹈與伎女、舞童所發之正式舞容必須合樂者，或職業售伎之舞專以娛人者，均大不同。張說詩：「醉後懽更好，全勝未醉時。動容皆是舞，出語總成詩。」此時詩初成，出語乃誦耳，且不必為吟唱，已有一種自然之舞容相應而生。白居易與諸

客空腹飲詩：「醉後歌尤易，狂來舞不難」，意境正同。舊唐書王澣傳：「張嘉貞奇其才，禮接甚厚。澣感之，撰樂辭以敍情，於席上自唱自舞，神氣豪邁。」此樂辭不必爲詩，亦可能爲詩；既以合樂，則「自唱」者乃眞歌唱，不止吟諷。然在「自唱自舞，神氣豪邁」中，仍然帶有濃厚之自由意味。德宗貞元中，歐陽詹所作三月三日宴僚吏序云：「肉既飽，酒既酣，因化育之宿洽，有歌謠者進，有舞蹈者作，皆誠激乎中，章乎形容，婆娑慷慨，與習而爲者不類。」末語陳義甚顯。「習而爲者」分明爲職業舞蹈，若酒酣「誠激」、與歌謠俱進「婆娑慷慨」者，當爲自由舞也。此曰「歌謠」，不必皆爲齊言，但齊言可能居多。於上列十類舞容以外，若兼及此種士大夫生活中自由之舞，則百五十四調之辭皆詩也，方其聲發而誠激時，幾乎無一不可以有舞矣。李白贈歷陽褚司馬詩注：「時此公爲稚子舞，故作是詩。」詩曰：「北堂千萬壽，侍奉有光輝。先同稚子舞，更著老萊衣。」「稚子舞」亦唐人自由舞之一。

惟士大夫除作自由舞外，亦有習爲俗舞者。如南部新書載僖宗時，李蔚爲河東節度，邀韋昭度酒樂，竟自舞楊柳枝以迎韋。文宗大和間，崔龜從作宣州昭亭山梓華君神祠記，亦謂「大設樂以享神，自舉襟袖以舞。」——以上二事，皆士大夫自爲俗舞之例。

第三事之情況比較複雜：詩樂各調往往原本有舞，徒因失於記載，或載而不傳者，切不可誤認其調原即無舞，舉吳南薰律學會通之說爲例。吳氏曰：原書一三九頁。

清商的奏法，有歌無舞。……周初的祭樂，都是先奏後歌，繼之以舞，當是唐、虞、夏、商四期相傳的遺制，也是太古民族的遺風。又按詩經陳風云：「東門之枌，宛邱之栩，子仲之子，婆娑其下。」也是古時之巫，在民間廟前的樹下，以舞悅神的實情。可見周初的祭祠，無論朝野上下，莫不有舞。固然……三調相和的奏法，好像三代至六朝，雅樂與俗樂概有不重樂舞的趨勢。加以唐代立部伎的「城舞」與「獅子舞」，尤其是「霓裳舞」，姿態異常，又好像唐代樂舞有仿造兄弟民族的模樣。但是張文收依周禮所定的樂章，其舞直與周初同制，自必推行於所作的燕樂。並且後代的舞人增至百八十人之多；而慶善樂的舞宜八佾，又是仿造姬周天子之舞，不能不是中國規模宏大的作風！

從吳氏此文產生四點認識：（一）詩經有樂無舞，應包含民間情況估計；若專就統治者上層紀載以斷，乃不然。（二）至於民間之舞況如何，從來罕詳，乃今人耳目不及耳，不容遽斷其即無；詩陳風「婆娑其下」可證也。（三）吳氏書原書一一頁。僅見古今雜錄引王僧虔及張永二家之說而已，二家並未云「三調」無歌無舞。（四）本文此節所舉，前代樂內如王昭君、玉樹後庭花、採桑子、白紵辭、鳳歸雲等調，皆有舞，皆清樂之舞也。已足證吳氏之說為輕斷矣！（白紵辭等有舞，早見通典，謂諸曲「舞容閑婉，曲有姿態」，查郭集「舞曲歌辭」所引便知。）

二、舞譜

敦煌石室所藏唐人卷子中，有舞譜二卷：伯希和編號三五〇一，載在劉復敦煌掇瑣，包含遐方遠、南歌子、南鄉子、雙燕子、浣溪沙、鳳歸雲六調；斯坦因編號五六四三，包含驀山溪、南歌子、雙鵲子、三臺及失調名者二，亦六調。內南歌子、鳳歸雲、浣溪沙、三臺四調之辭有聲詩。前二調及三臺另有長短句，不知其譜之辭何屬。雙燕子調未詳。遐方遠、南鄉子二調，皆傳有唐人之長短句，長短句以前曾否有聲詩體，不可知。南歌子舞譜兩段，譜前有說。伯卷曰：「南歌子兩段，慢二、急三。慢二：令、挼三拍舞据單；急三：中心送，中心慢拍，兩拍送。」斯卷曰：「南歌子兩段，慢二、急三。慢二，令至据單巡輪，各添兩拍。急拍中心慢二、頭當中心，慢拍送令後送。」頗難句讀，疑有誤。鳳歸雲譜僅存三段，下缺。第一段前曰：「鳳歸雲拍，常令至据，各三拍。雙送裏令挼中心，單送裏舞据頭拍。」第二段前曰：「准前，令、挼三拍，舞据單打，浣溪沙拍改送。」第三段前曰：「准前拍，常令至据各三拍，打段前一拍，送破曲子。」浣溪沙譜三段，第一段前曰：「浣溪沙拍：常令三拍；舞、挼、据單；舞引舞，据引据。前急三，中心舞；後急三，中心据。打慢拍斷送。」第二段前曰：「准前，令、挼三拍，舞据兩拍，□□□□□□□ㄱ送。」第三段前曰：「准前，令至据各三拍，打八拍心。慢拍一拍送，急拍

兩拍送。」三臺在譜內誤作「三當」。失調名譜之前說明內有「段送急三當」，殆亦急三臺之訛。三臺譜分前後兩段，各四行。中間有說明曰：「□□□令按三拍，舞据兩拍，相成兩拍。□□□□段送，輪一段不送。」「段送」之「段」，宜爲「斷」之訛。

此項譜說，表示各調之舞多有「中心」，多有「送」。按柘枝舞內作花舞者，舞女數人中有一日「花心」。「中心」，可能指合舞時居中之一人。隊舞亦舞頭一人，方舞亦舞心一人。「八拍心」與白居易詩「一聲聲被拍心催」之「拍心」殆一事。惟均未得其詳，有賴專家揭示。譜中固多專用名詞，而敦煌寫卷之訛文脫字，隨處難免，每每無從分別，亦無從訂正。三譜已見下編格調各該調後。敦煌曲初探第四章於譜字含義等已略有研討，茲不轉錄。日本林謙三於一九六二年有敦煌舞譜解讀一篇，載奈良學藝大學紀要人文社會科學十卷二號，又有前篇之補遺，載樂苑叢刊二號，分考伯三五〇一及斯五六四三之兩卷舞譜，未及參考。俟他日續後，用以補充本節。

三、踏歌

舞蹈之簡單者爲「踏」。西京雜記謂歌者「連臂蹋地爲節」，後漢書東夷傳亦謂其舞「輒數十人相隨，踏地爲節」，宋朱輔溪蠻叢笑稱犵狫族之羣聚歌舞，仍曰「聯手踏地爲節」。乃踏歌之較早紀錄。南朝時舞曰「颯沓」，即「颯踏」。鮑照白紵舞詞：「含商咀徵歌露晞，珠履颯沓紈袖飛。」又詩：「賓御紛颯沓。」唐時仍

用此二字以稱舞。李白上雲樂：「淋漓颯沓，進退成行。」又俠客行：「颯沓如流星。」又鼓吹入朝曲：「鐃歌列騎吹，颯沓引公卿。」李賀十二月樂詞則作「沓颯起舞真珠裙。」日本所傳唐曲春鶯囀（辭乃聲詩體。）之樂譜，分爲序、颯踏、入破、鳥聲四節。次節之「颯踏」，必因舞而命名。（譜見日本雅樂龍笛、鳳笙等譜內，說見大日本史三四七卷。）又所傳蘇合香樂譜內，亦有「颯踏」，顯亦本於唐曲。陳暘樂書一八三述梁三朝樂「胡舞登連上雲樂歌舞伎」之舞曲有六，「第一蹋節」。北史四八爾朱榮傳，謂榮「與左右連手踏地，唱回波樂而出」，回波辭是聲詩。梁書謂北齊胡太后「使宮人聯臂蹋足，歌楊白花。」（隋書二二五行志：「周宣帝與宮人夜中連臂蹋蹀而歌。」）——凡此，皆前代之踏歌也。

唐有「踏歌」、「踏曲」、「踏謠」諸名，其義則一。徒歌之聲詩雖無樂器伴奏，但於集體歌唱時，每作集體之舞蹈。因之，用踏步以應歌拍，乃歌舞中之一種基本動作。儲光羲詩：「連袂踏歌從此去。」李白詩：「忽聞岸上踏歌聲。」太和大曲：「簾外輾爲車馬路，花間踏出舞人場。」——所寫皆極泛常之事。唐代詩樂之於踏歌，亦從多方面作廣泛之應用。百五十四曲中，除三種踏歌詞外，尚有陳去疾之踏歌行。他如劉禹錫之紇那曲謂「蹋曲與無窮」，顧況聽山鷓鴣謂「踏歌接天曉」，白居易詠楊柳枝謂「新聲踏柳枝」、「歌蹋柳枝春闇來」，路德延小兒詩謂「齊聲踏採蓮」，無名氏之輪臺謂「相抱聚蹈輪臺」，又春陽曲謂「長安少女踏春陽」。他如明器鬼聯臂繞裴郎踏歌，神仙傳謂藍采和有踏歌，或稱踏

踏歌。靜保雜言。晚唐杭州僧靈照下座作舞，問衆曰：「山僧踢曲子也不會？」景德傳燈錄一八。——凡此，皆以「踏」或「蹈」稱其舞容。

尤値注意者：唐代或城或鄉，歌舞之地皆曰「歌場」，歌與舞大抵並擧。聲詩皇帝感宣傳孝經曰：「新歌舊曲遍州鄉，未聞典籍入歌場。」又宣傳千字文曰：「且聽歌舞說千文」，「近來歌舞轉加新」。內容屬於說教性質之歌唱尙且帶舞，其他可推。段安節樂府雜錄曰：「蘇中郞……每有歌場，輒入獨舞。」蓋凡有歌，多有舞，歌場卽舞場也。唐人岳陽風土記曰：「荆湖民俗：歲時會集或禱祠，多擊鼓，令男女踏歌。謂之『歌場』。」此種歌場情況，可從文宗大和間鍾陵西山中秋之歌場得其實例，宣和書譜曰：「大和中，進士文簫客寓鍾陵，中秋夜，吳彩鸞在歌場中作調弄語以戲簫。」所謂「調弄語」者，乃一首七言四句詩耳。此事另詳十一章五節。其曰：「豪傑多召名姝善謳者，夜與丈夫間立，握臂連踏而唱，推對答敏捷者勝」，正指男女相間，連臂踏地而歌，一問一答，互相調弄。

敎坊記另列緣踏歌、隊踏子、踏金蓮三曲名，新唐書敍宣宗時有葱嶺西曲，謂「士女踏歌爲隊」，其辭並有爲聲詩之可能。後來宋大曲中有「踏歌」曲破，中有「足蹈」諸遍，應爲唐大曲與曲破之遺。宋之歌板色所唱，有曰踏歌者，夢華錄九，夢粱錄三。蓋已以二字爲曲牌名矣。高麗史樂志載金殿樂慢，注：「踏歌唱。」金殿樂原爲唐五言四句之聲詩。南宋朱繼芳詩見靜佳龍尋稿，南宋名賢小集本。有曰：「傾

城壓酒嬌無力，醉裏相扶踏踏歌」，是一例。其辭或皆已入雜言。清李調元粵風內收有南越筆記所舉粵之「短調，不用絃索，引物連類，委曲譬喻，如子夜、竹枝詞」曰「踏歌」者一類，其爲齊言甚明。

從聲詩內踏歌詞三體之部分資料，可以推想唐時踏舞演進之部分情形。其中五言八句之踏歌詞(二)，太宗貞觀間卽已有，最早，亦最簡單自然。細玩謝偃三辭之內容，不過士女集隊，且行且歌而已，故首章曰「逶迤度香閣，顧步出蘭闈，欲繞鴛鴦殿，先過桃李蹊。……欲問今宵樂，但聽歌聲齊。」辭多拗格，恐係徒歌，並未合樂。再看五言六句之踏歌詞(一)，在睿宗景雲間始有，則是室內化裝之一種精緻隊舞，故崔液辭曰：「歌響舞分行，豔色動流光。」所謂「舞分行」，正隊舞情形。顧況宮詞：「九重天樂降神仙，步舞分行踏錦筵」，所寫乃同一景況。更有七言四句之踏歌詞(三)，玄宗初年，在安福門觀燈，令朝士能文者爲辭，宮人歌之，聲調入雲，殆仍爲隊舞。張說所作題曰十五日夜御前口號踏歌詞，後來劉禹錫同調之辭曰：「桃蹊柳陌好經過，燈下粧成月下歌」，又曰：「新詞婉轉遞相傳，振袖傾鬟風露前」，則寫民間之樂。徐鉉寒食詩曰：「遠巷蹋歌深夜月，隔牆吹管數枝花」，可作傍證。此種踏歌，作於燈火花月下，或桃蹊柳陌間，仍然在室外作徒歌。俱詳下編格調。

四、軟舞

樂府雜錄敍唐時舞工，列健舞、軟舞、字舞、花舞、馬舞等五種。其實字舞與花舞屬軟舞，馬舞屬健舞，僅兩類而已。雜錄又謂「開成末，有樂人崇胡子者，能軟舞，其腰支不異女郎」，軟舞性質於此可見。元馬端臨通考曰：「軟舞，蓋出禮之自然。」軟舞柔和，而健舞剛毅，大概可定。明方以智通雅三〇曰：「健舞，武舞也；軟舞，文舞也。」按文、武舞是雅舞名稱，軟、健舞是俗舞名稱，如此配合，謂其相近則可，謂其相等則不可。雜錄又謂軟舞曲有涼州、綠腰、蘇合香、屈柘、團圓旋、甘州等。教坊記列宜春院內伎所作之軟舞，有垂手羅、回波樂、蘭陵王、春鶯囀、半社渠、借席、烏夜啼之屬。——二者合得十三曲。內春鶯囀及烏夜啼二曲乃聲詩，而回波樂、涼州、綠腰、屈柘、甘州五曲，則兼為大曲與聲詩。其餘六曲無傳辭，應尚有聲詩在內。再唐代軟舞所屬，必不僅此十三曲而已，如白居易所製楊柳枝等，亦作軟舞，附見下節。正有待於繼續增訂。蘭陵王不應為軟舞，疑有訛。

春鶯囀之舞況，張祜詩曾略述及：「內人已唱春鶯囀，花下傞傞軟舞來。」與教坊記所云正合。日本傳春鶯囀舞圖，舞者糾糾武夫，舞服尾大不掉，去我唐風遠甚！而自來好言我唐代樂舞多在鄰邦保存者，但知循名，不肯覈實，觀於此，可以悟矣。元稹新樂府胡旋女云：「巧隨淸影觸處行，好學春鶯百般囀」，乃泛寫胡旋女歌喉之妙，非指春鶯囀曲。胡旋乃健舞，非軟舞。參看八章述高麗樂舞春鶯囀，及十章所列春鶯囀條。

古今樂錄謂「烏夜啼舊舞十六人」，乃陳以前之情況，以開、天間之舞較此舊舞，又不知如何。回波樂大曲之舞未詳。本事詩敍「中宗之世，嘗因內宴，羣臣皆歌回波樂，撰詞起舞。」大唐新語則謂「侍宴者遞起皷舞，並唱回波詞。給事中李景伯亦起舞歌辭。」當筵撰辭，多人遞作，殆亦採大曲之一遍以歌舞耳。餘詳聲詩格調。涼州之舞容不傳，料爲西涼樂舞之精華。而初唐時之西涼對舞已傳習於宮中兒童，其已普遍流行可知。樂府雜錄文淵閣本於「軟舞曲」下曰：「其雜曲有伊州、涼州。」雜曲，應別於大曲而言，是聲詩中之涼州亦爲舞曲，可證也。甘州之舞未詳，僅略知日本所傳甘州樂之舞況。綠腰大曲，在雜曲方面名樂世或急樂世。盛唐間，賀朝贈酒店胡姬末云：「上客無勞散，聽歌樂世娘」，頸聯則曰：「紅氍鋪新月，貂裘坐薄霜。」紅氍之鋪，正爲舞綠腰也。沈亞之盧金蘭墓誌銘謂盧學爲綠腰、玉樹之舞，故「衣製大袂、長裾，作新眉愁嚬，頂鬟爲娥」，可見舞裝之一斑。李羣玉詩中所見之綠腰舞則慢態繁姿，縈風破浪，果然不凡！

有關屈柘軟舞之傳說甚多，大概指大曲而言，雜曲聲詩之舞，無非採自大曲，要點在有胡舞與「蓮舞」之別。後者稱「蓮花屈柘」，樂府詩集五六曰：「此舞因曲爲名，用二女童，帽施金鈴，抃轉有聲。其來也，於二蓮花中藏，花拆而後見，對舞相呈，實舞中雅妙者！」宋樂史撰柘枝譜，謂蓮舞曰：「如秋蘂被風，幽韻雅絕！」二語謂其動中有靜，頗見神韻。又曰：「花舞者，着綠衣，偃身，合成花，卽

柘枝舞有花心者是也。」王建宮詞云：「未戴柘枝花帽子，兩行宮監在簾前。」劉禹錫觀柘枝舞詩：「神颭獵紅蕖，龍燭映金枝。」柘枝應爲舞帽上之重要裝飾，舞乃因此得名。自王國維以來，均用聲韻通轉法，信柘枝舞出於赭石國，說與此異，且未嘗指明其胡舞之外尚有蓮舞，是否亦出赭石國？胡舞從白居易、劉禹錫、章孝標、張祜、路德延諸人之所詠中可見。帽卷簷，上戴金鈴，雜綴珠網；衫爲紫羅製，其袖揎卷，式與常異；雙帶交垂，綴鈿甚重；紅錦靴；——實乃胡裝。未上場前，及中間告段落後，均擊鼓以催。既舞，且歌；將終，必作飄然遐舉之態。白詩謂「看即曲終留不住，雲飄雨送上陽臺」，張詩謂「看看舞罷輕雲起，却赴襄王夢裏期」，又謂「長恐舞時殘拍盡，却思雲雨更無因」，劉詩謂「便隨王母上烟霞」，章詩謂「便隨風雨上青霄」。——襄王雲雨，例涉遐想，殆唐人風氣如此。李白清平調寫楊妃，亦不免曰：「雲雨巫山枉斷腸。」沈括夢溪筆談謂寇準好此藝，每舞，必盡日時，謂之「柘枝顛」。唐代於普通樂伎之外，舞柘枝幾乎另成一種職業。——凡此皆爲軟舞情形，與柘枝詞之作健舞者有別。唐大曲稿，有「柘枝舞考」，較詳。

何滿子、百歲篇及長命女三曲之舞，前人雖不屬之軟舞中，要與相近，茲並附見梗概。何滿子，據敦煌曲情形，知爲大曲，宜乎中唐盛傳其有舞容。文宗宮人沈阿翹善此舞，杜陽雜編稱其「調聲風態，率皆婉暢」。元稹詩寫唐有態善此歌，而謂「翠蛾轉盼搖雀釵，碧袖歌垂翻鶴卵；……纏緜疊破最殷

動，整頓衣裳頗閒散。」分明有舞容。百歲篇之舞，至晚唐李可及為懿宗特製「歎百年隊」而始著。此種隊舞，應主百年曲之聲，專用以悼同昌公主。舊唐書謂其「哀思徘徊，聞者涕下！」舞者數十人，皆珠翠襍飾，極盡奢美。長命女之為舞曲，早在初、盛唐即有之。虞世南琵琶賦稱「少年有長命之詞，倡女有『可憐』之曲。」而玄宗幼時，曾在明堂大宴中舞長命□，鄭萬鈞代國長公主碑載其事，原闕一字。宜即此曲。

朝鮮古代有疊勝舞。據進饌儀軌，此舞乃朝鮮李朝「睿製」者。但其歌辭為七言二句，計有十疊。詳八章述宋代歌詩節。第六疊稱「玳瑁盤中歎舞來」，而第七疊以下，內容見開、天之遺事者甚多，殊不類該國之所自製。可能連舞並辭，北宋均承唐代之遺制，轉入朝鮮，猶保存不廢耳。宜就所紀「疊勝」情況，在唐代文獻內留心求其印證，不難發現此項歌舞之淵源。清末夏敬觀在朝鮮觀「高麗伎」，曾作歌紀之。序謂「宋賜以大晟樂，其國始習中國之音。」中間舉曲名十三，涉及聲詩者四：春鶯舞、相思別曲、漁父詞、竹枝詞。後三曲是否有舞，抑僅歌唱而已，未詳。進饌儀軌述此舞略曰：「『勝』者方勝，乃由兩個斜方形聯成之圖案。舞蹈形象為表演方勝圖案之十種變化。舞隊有女伎六人，前後各一，左右各二。每一變成，即唱歌辭一疊。

五、健舞

教坊記載阿遼、柘枝、黃麞、拂林、大渭州、達摩之屬爲健舞，樂府雜錄載稜大、阿連、柘枝、劍器、胡旋、胡騰爲健舞。「阿連」疑卽「阿遼」之訛。兩書所舉，共十曲，內柘枝、大渭州、達摩爲聲詩。按樂府詩集五六「舞曲歌辭」內列柘枝三首，內容均爲征伐之詞。據沈亞之賦：「昔神祖之克戎，賓雜舞以混會。柘枝信其多妍，命佳人以繼態」，並未示此爲戎夷之舞。而詩集謂「今舞人衣冠類蠻服，疑出南蠻諸國。」教坊記於「雜曲」名內列柘枝引，於大曲名內列柘枝；又曰：「凡棚車上擊鼓，非柘枝，則阿遼破也。」擊鼓雖在車上，舞未必在車上。楊巨源詩：「小船隔水催桃葉，大鼓當風舞柘枝！」與棚車擊鼓殆是一事。此較屈柘所有華堂紅燭、珠帽金鈴之軟舞，相去誠遠。惟屈柘一名不彰，軟、健兩舞同稱柘枝，若其實並不同，不容不辨。大渭州爲大曲，在聲詩稱胡渭州或胡渭；達摩卽達摩支，此二曲之舞均不詳。

唐代健舞必不止上文二書所舉之十曲。晚唐盛行之楊柳枝舞曲，亦健舞也，段安節應得其詳，而樂府雜錄內未列。白居易在洛陽所作，如楊柳枝二十韻詩中之表現，應仍爲軟舞。「……繡履嬌行緩，花筵笑上遲。身輕委迴雪，羅薄透凝脂。……袖爲收聲點，釵因赴節遺。重重遍頭別，一一拍心知。……」白氏李浙東寄楊柳枝舞衫詩：「銀泥衫穩越娃裁」云云，足見已有特製之舞裝，其舞已傳至浙東。至薛能，對此曲之歌與舞，均有更訂，始成健舞。薛嫌白、劉禹錫唱和之楊柳枝宮商不高，乃緣梁鼓角橫吹曲中折楊柳之音調，

更爲新聲，曲名卽用折楊柳。序云：「乾符五年，許州刺史薛能，於郡閣與幕中談賓酣飲醅酎，因令部伎少女作楊柳枝健舞。復歌其辭，無可聽者。自以五絕爲楊柳新聲。」歌辭有云：「試蹋吹聲作唱聲」，詞譜謂「吹」卽指橫吹曲而言。果爾，此曲所謂健舞，亦兼採橫吹折楊柳之容，一洗柔媚，而易以夭嬌，必矣。

至於副舞馬詞之馬舞、副蘇摩遮曲之渾脫舞，前人雖不屬之健舞中，要與相近，玆並附見梗概：馬舞至玄宗朝而始盛，多演於千秋節。惟所用歌詞兼及六言之傾杯曲，不限於七言之舞馬詞。杜甫詩云：「舞馬又登牀」，樂府雜錄云：「馬舞者，攏馬人著綵衣，執鞭，於牀上舞，蹀躞皆應節奏。」應是羣馬則舞於平地，其中有特技者則登牀；馬舞爲主，而人舞佐之。張說蘇摩遮辭除說明激水乞寒之戲外，並謂「繡裝帕額寶花冠，夷歌騎舞借人看。」既曰「騎舞」，當在馬上。中宗時，呂元泰之諫疏中謂蘇莫遮用渾脫舞，駿馬胡服，騰逐喧噪。渾脫乃唐樂曲所常用之一種基本舞，詳敦煌曲初探；蘇莫遮戲與舞，詳唐戲弄稿。

六、大樂之舞

大樂，指入儀式之大曲也。聲詩中有唐之破陣樂、太平樂、慶善樂、中和樂、聖壽樂，五代之昭德

舞歌、成功舞歌，共六曲。唐之四曲，其舞各有特徵，尤以破陣樂之七德舞爲著。此舞寓李唐開國之精神，冠冕有唐一切之舞，不僅健也，且壯，其規模宏濶，制度謹嚴，迥非餘舞所能擬。太宗親製破陣舞圖，史書及樂府雜錄等紀之甚詳。舞者百二十八人，皆披銀飾之甲，執戟或旗旆。依圖爲三變、十二陣，來往擊刺，疾徐應歌節，發揚蹈厲，聲韻慷慨。享宴時奏之，天子避位，坐宴者皆興。始爲中夏之聲，後入立部伎，雜以龜茲樂，皆擂大鼓，聲振百里，動蕩山谷。據陳暘樂書，謂舞者擴爲二千人，宴外藩用之，兼由馬軍引入，尤爲壯觀！此舞與下文所述功成慶善樂之九功舞同，兼用以享郊廟，則易其衣冠，合之鐘磬。後採入坐部伎之六部，改列於伎末，舞者僅四人，緋綾袍，錦衿褾，緋綾褲，見通典。則全非舊觀矣。玄宗時凱樂之舞曾傳入日本，據云至今保存尚多。西京正倉院猶藏有破陣樂舞所用大刀、刀袋、襖襪、接腰等物，均題「唐古樂破陣樂。天平勝寶四年」字樣，此年當玄宗天寶十一載。彼時稱「古樂」，當指太宗時之秦王破陣樂而言。

太平樂舞，亦名五方獅子舞，綴毛爲獅子五，頭部用面具，各按方色而立；人居獅子之中，像其俯仰馴狎之容；外面各有二人，化裝崑崙奴，持繩，秉拂，爲習弄之狀。另百四十人，歌太平樂，舞以足。日本狛益眞所著之教訓鈔內載伎樂之曲目，首爲獅子舞，以下有吳公、金剛、迦樓羅、波羅門、崑崙等九曲。西京正倉院尚藏有獅子衣及獅子面具。聲詩格調見日本所傳獅子舞圖。陳暘樂書普通

本內亦見獅子圖。慶善樂與破陣樂並稱：彼爲武舞，曰七德；此爲文舞，曰九功。九功之舞用兒童六十四人，紫衣，大袖，裙襦，漆髻，皮履；舞蹈安徐，象文德洽而天下安樂。後採入坐部伎之讌樂，舞者亦僅用四人。中和樂舞之特點在成八卦，以象中和。白行簡有賦，稱其「度曲未終，變態無極！」總之：大樂之舞，多陳於殿庭，或頌功德，或慶太平，完全封建象徵。雖人數衆多，裝具鮮明，而性質僅僅有別於雅舞而已。

此外，唐代另有一種儀式化極其濃重之動作，隨聲發展，亦復人數多、裝具鮮明，但性質迥異，則道家之「步虛」是也。從「步」字聯繫，表面似與「踏歌」之「踏」接近，然「步」却非「踏」。步虛辭是聲詩；道家音樂又特精妙，而步虛之節奏復受制於樂，於是此種動作乃不得不歸入舞蹈範圍，並許其獨具一格。其情形略見下編格調步虛詞後，惜不能詳。

七、拋打

拋打，乃唐人酒令之一法，流行民間之伎藝也。白居易就花枝詩：「醉翻衫袖拋小令，笑擲骰盤呼大采！」至五代猶然。張泌浣溪沙：「令纔拋後愛微顰」，蓋拋打已近於舞，詳下文。又須歌唱頗費體力，故有「微顰」。唐李肇國史補下：「飲酒……國朝麟德中，壁州刺史鄧宏慶始創『平、索、看、精』

四字令，至李稍雲而大備，自上及下，以爲宜然。大抵有律令，有頭盤，按卽骰盤。有拋打。蓋工於舉場，而盛於使幕。」唐語林八：「酒令之設，本骰子，卷白波律令。自後聞以鞍馬、香毬，或調笑拋打。」——以上種種所示，皆以拋打與骰盤二者分別爲綱領，而鞍馬、香毬、調笑三者，皆拋打之曲名也。先言鞍馬：白居易東南行詩：「鞍馬呼教住，骰盤喝遣輸。」注：「骰盤、卷白波、莫走、鞍馬，皆當時酒令。」宋洪邁容齋續筆引皇甫松醉鄉日月，載骰子令語，末云：「骰子令中改易，不過三章；次改鞍馬令，不過一章。又有旗旛令、閃擊令、拋打令，今人不復曉其法矣。」則鞍馬似又在拋打之外，爲另一種令。次言香毬：應卽指拋毬樂所拋之毬類物品也；因未得歌辭，未能列入聲詩格調。次言調笑：白氏代書詩一百韻寄微之注：「拋打曲有調笑令，飲酒曲有卷白波。」又詩：「打嫌調笑易」，注：「調笑，拋打曲名也。」王建等調笑之辭，應卽所歌。因非齊言，故未入聲詩格調。次言莫走：此二字原爲留客之意。白居易有莫走柳條辭送別，乃五言四句，已入聲詩格調。除上四曲外，拋打曲之可考者，尙有舞引與紅娘。元稹詩：「籌箸隨宜放，投盤止罰啀，紅娘留醉打，觥使及醒差。」注：「舞引、紅娘，拋打曲名。」元詩又曰：「峴亭今日顚狂醉，舞引、紅娘亂打人。」敎坊記列有紅娘子名，或卽紅娘，則盛唐已有。宋潘自牧記纂淵海七八樂府門引類要：「開元中，李知榮進紅娘子。」舞引殆截取某舞之引以充，可見其簡短。按太平廣記四四二引尙書故實：「京國頃歲街幕中有聚觀戲場者，……二猴對打，旣合節奏，又中章程。」「打」，謂舞也。

拋毬樂一曲，唐、五代最爲流行。唐音癸籤云：「拋毬樂，酒筵中拋毬爲令，其所唱之辭也。」李宣古詩：「爭奈夜深拋打令，舞來挼去使人勞。」又嘲崔雲娘詩：「瘦拳拋令急」，拋之動作，於此可見一斑。惟所拋之物，不限爲毬：據皇甫松辭，則所拋者乃紅綃腰帶；據徐鉉辭，則花枝、畫旗，與綵毬齊飛；據白居易辭，柳條或亦可充拋接之物。雲謠集浣溪沙有云：「纖手令分勻翠柳，素咽歌發遶雕梁」，疑即謂用柳枝舞接，以行拋打之令。拋時各有分數：皇甫辭：「少少拋分數，花枝正索饒」，元稹詩：「傳盞加分數，橫波擲目成」，分數多少，如何作用，未詳；宋章淵稿簡隨筆略載之，亦不了了。參看格調內莫走調，敦煌曲初探「考屑」內拋毬樂「勻翠柳」諸條及唐著辭稿所述種種。

三臺亦爲催酒之舞曲，唐時早然。其舞乃一種基本舞式，可以多方面結合使用。如與調笑結合，調笑乃名三臺令；與太平樂結合，乃有西河獅子三臺舞名目。後世有伊州三臺、梁州三臺、熙州三臺等曲牌，可能皆因採取三臺舞容之故。三臺舞之民間基礎甚厚，發展甚廣。沿及宋代，尚有「纖腰舞三臺」之喻；元時，道家宜靜，仍用三臺。

唐人酒令，多不離歌辭，旁證甚多。花蕊夫人宮詞：「新翻酒令著辭章，侍宴初聞憶却忙。宜使近臣傳賜本，書家院裏編抄將。」民間情形，如孫棨北里志所見：唐時妓女須學歌令，爲席糾，即元稹詩中之「觥使」也。元詩序中又稱爲「觥錄事」。北里志又謂鄭舉舉「善令章」。此或指行令之章程。顏令賓「有辭

句」，皆指其能歌詩篇，非謂能作辭也。王定保摭言載白敏中與盧發席上改著辭令，均七言絕句。南部新書載沈詢遇害前夕，宴賓客，「乃更歌著辭令」，則爲五言絕句。雲溪友議謂溫庭筠裴諴所作之楊柳枝，在飲筵中「競唱作打令」，——凡此不僅說明有歌辭，且可驗其辭確爲齊言之詩。

拋打令之拋打，實已近於舞。查上述敦煌舞譜中所以表示舞蹈之動作者，不外「令」、「送」、「舞」、「挼」、「据」、「搖」、「拽」、「奇」、「約」、「請」、「頭」等十一字。全唐詩末卷載打令口號曰：「送、搖、招、由，三方一圓；分成四片，送在搖前。」宋劉攽中山詩話曰：「唐人飲酒，以令爲罰。今人以絲管歌謳爲令者，即白傅所謂。有脫文。大抵欲以酒勸，故始言『送』；而繼承者辭之。搖首，挼舞之屬，皆卻之也。至八遍而窮，斯可受矣。」又曰：「俗有謎語曰：『急打急圓，慢打慢圓。分爲四段，送在窖前。』初以爲陶瓦，乃爲令也。」——合此數事，並上文所引李宣古詩句以觀，可知拋打酒令中之「舞」、「挼」、「送」、「搖」，實即鳳歸雲、浣溪沙、南歌子等舞譜中之「舞」、「挼」、「送」、「搖」，皆舞姿耳。而劉攽解爲送酒、搖首，一勸一卻，殆未必然。果爾，「送在搖前」之語，殊無意義。因勸酒當然在卻酒之前，不勸何卻？尙何待言！惟劉氏有「八遍而窮，斯可受矣」諸說，似頗曉唐制；語意如何，又未盡解，不能遽非之也。唐人如何行令，如何拋打，拋打如何歌唱，如何採用舞勢，多已失傳。唐著辭稿雖有所述，亦不能詳。上文云云，此處當重複提及者，乃鳳歸雲、南歌子均先有聲詩體在前，其後始有長短句體；浣

溪沙據種種原因，亦已確認爲聲詩。三調既各有具體之舞譜流傳，就時代與內容說：此譜實有甚高之價值在！凡有志求唐代詩樂合舞之眞象者宜加重視，力求通曉，毋聽其久晦不明，不起作用。我古伎藝之研討中，歌舞諸譜既然皆有流傳，若努力不足，覺諸譜之流傳與不流傳相差無幾，斯憾甚矣！

至於唐人酒令內之細節，皇甫松醉鄉日月曾經道及，惜其書闕佚，不見完本。唐著辭稿內雖掇拾殘叢，粗事整理，終不得其詳。如述明府放令之姿態，有端頸、□神、揚膺、運眸、差指、柔腕、旋盞、飛袂等，裝模作樣，已近於表演。其目的則在「敢漁風月，縱嫩笙竽。」「笙竽」者，指樂工合樂，「風月」者，包含女伎聲容調笑。舉凡當場以劇增歡樂之事，賴明府指揮激發，務使竭情盡致。曰「醉得意，宜豔唱，宜其和也；醉將離，宜鳴躍，壯其神也。蓋令已申，意已得，則聽歌而小休，宜和於衆；若違離令旨，不符要求，是疲弱不競，則鼓舞之。」「鼓」者，旋騰簇拍，使飲者倉皇，有進無退也。故抛打之舞，作用每在增強氣氛，促逼狂飲，當者難堪，初非賞心樂事。此種酒令章程嚴酷，而舉措乖張，卒致使人生活腐爛，意志昏沉而已，實惡俗也。明曰「醉鄉日月」，質言之，即「醉生夢死」，乃唐代士風最靡濁之一面，聲詩爲用，隨之沉浼，當屬恨事！

第六章　與大曲關係

聲詩與大曲之關係，較長短句詞與大曲之關係爲密切。目加田誠詞源流考內曾指出：人皆信邊地音樂足以刺激唐代樂曲歌辭，使產生長短句體，但試看大曲涼州歌、伊州歌、陸州歌等，皆可謂來自邊地矣，而其辭一概爲齊言，從無一首是長短句者，又何以解耶？此事雖淺，若此說則頗有深意，揭之者惟目加氏一人而已。敦煌曲內所見大曲之爲長短句者，許多並非邊地音樂。從聲詩與大曲之發生、名稱、體製、作用等方面看，彼此關係均有可以研討者。惟大部分已詳於唐大曲稿內，玆不複，本章各節特見其大略而已，故篇幅較簡。

一、小曲、次曲與大曲

唐六典曾載大樂署掌教諸樂之時限，於「燕樂」門曰：「西涼、龜茲、安國、天竺、疎勒、高昌，大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。」此就體段長短而分者。大曲係許多遍相連之曲，小曲則等於大曲之一遍，惟次曲如何，未知其例。望文生義，次曲可指大曲之遍數較少者，亦可指小曲之特

長者，二說之中，前說較合。因大曲如破陣樂竟長至五十二遍，其他歌辭之片數亦並不等於其樂之片數；樂有十餘片或數十片，乃常事；數十遍者爲大曲，則數遍者可能爲次曲。但亦有人主張後一說，曰：教坊記於大曲名內列千秋樂，於樂名內又列千秋樂與千秋子二名，是大曲、次曲、小曲之例也。究竟如何，尙待有新資料決定。他如踏謠娘、蘭陵王等唐戲曲，皆三遍或三疊，三倍於小曲，而相當於劍器辭、何滿子等小型之大曲，可能卽是次曲。更有聲詩格調載樂世辭（二）七言十句，有張說辭。據敦煌曲初探次章，此十句一意貫注，一韻到底，對仗起結分明，並非七絕二首多二句，亦非七絕三首少二句，乃自爲十句之體。若樂世辭（一），則一首七絕耳，僅及前者體段五分之三。然則後者爲小曲，前者爲次曲歟？聲詩中小曲與次曲可能皆備。

曲之始，卽爲曲耳，本無大小之名；自有大曲與小曲，然後始有所謂次曲。歷代歌辭指六言八句與七言四句之破陣樂爲「小歌曲」。見樂府詩集八〇破陣樂前引。白居易在翰院時，奉勅撰進七曲，內二首無調名，而題曰「小曲新辭」，詳十章待訂資料。均可爲例。他如小秦王、小長壽樂、小春鶯囀等，宜皆聲詩也，對破陣樂、長壽樂、春鶯囀等大曲而言，故稱「小」。然唐人於普通零篇之歌辭仍稱爲「曲」或「曲子辭」，若「小曲」之名並不流行。故教坊記列單行隻曲之名二百七十八曰「曲名」，不曰「小曲名」。後續載四十六名，其體制與前迥異，始標明爲「大曲名」。故曰小秦王固爲小曲，卽曰破陣樂，亦每指小曲，

再唐人所謂「曲」與「小曲」同，亦包含長短句之小調在內，特聲詩占多數，又爲其主體耳。至若「曲子辭」，依花間集序稱「曲子辭五百首」，其中仍兼包百餘首齊言在，足見亦非雜言之專名也。

詞苑萃編一引樂府雜錄：（今傳本無此條，萃編或誤注。）「隋、唐以來，曲多以『子』名。」唐調名凡稱「子」者，原則上概爲小曲。大曲除少數例外，無稱「子」者。教坊記曲名曰「子」者六十四，約當全數二百七十八之四分一。如吳吟子、北庭子、南鄉子、南浦子、西溪子等，似暗示另有「南歌」、「吳吟」、「北庭」、「南鄉」、「南浦」、「西溪」等大曲在；而千秋子、甘州子、採蓮子、破陣子、劍器子等，又分明爲千秋樂、甘州、採蓮、破陣樂、劍器諸大曲中之一遍。至於鎭西子、穆護子、（二曲屬聲詩。）劍閣子、大呂子之「鎭西」、「穆護」、「劍閣」、「大呂」等，亦極似大曲之名，特尚未得確據耳。聲詩百三十三曲名中，以「子」名者十一，醉公子、何滿子應除外。他如水調亦稱水調子，王昌齡有聽流人水調子詩。水調子、採桑子皆直接與大曲水調、採桑有關者。即相思子、南歌子、生查子、水鼓子，亦可能原各有大曲。

二、雜曲與大曲

聲詩或小曲較短。奏樂、歌唱、費時有限，若筵間席上採用許多不同之調以連續奏唱，事屬可能。大曲遍數既多，且必合舞，一曲既終，爲時已久，故每每不及兼唱他曲。舊唐書音樂志載高宗儀鳳二

年太常少卿韋萬石奏曰：「每見祭享日，三獻已終，上元舞猶自未畢。今更加破陣樂，兼恐酌獻以後，歌舞更長。其雅樂內破陣樂、慶善樂及上元舞三曲，並望修改通融，令長短與禮相稱……。」據此，大曲除加删削或截取而外，限於時間，實不能多曲第奏，可見一斑。聲詩小曲因名目既繁雜，又因採「近代詞人雜詩」爲辭，詳首章五節。演奏時復多曲雜陳，乃更有「雜曲」一名，與大曲相對。新唐書吐蕃傳載唐使至吐蕃就盟時，「奏涼州、胡渭、錄要雜曲」。三曲原皆大曲，何以曰「雜曲」？當時必於三大曲中，僅各取其精粹美聽部分奏之，已均非大曲原來之體段，而考涼州、胡渭、錄要，即樂世辭。則皆向有隻曲單行，情形正合也。

「雜曲」與「小曲」或「曲子辭」同，亦兼包聲詩與長短句辭調二者在內。敦煌曲雲謠集雜曲子三十餘首雖皆長短句，其所以曰「雜曲」，乃以一調一辭之小曲，對多遍相連之大曲而言，並非以雜言之長短句對齊言之聲詩而言。唐人所謂「雜詩」、「雜曲」、「雜劇」之「雜」，皆指不列部伍、不入儀式者，義固一貫也。

三、有關大曲之聲詩

原則上大曲與聲詩必分家，但不排除二者之間關係密切。參看格調記婆羅門之樂舞。在現錄百五十

四調之聲詩中直接與大曲有關者，目前已知有二十九曲，列表如次——

聲詩			大曲			
調名	創始時期	調略	調名	調略	舞	依據
破陣樂（一）（二）（三）	貞觀	五言四句 六言八句 七言四句	破陣樂	五十二遍	七德舞	新、舊唐書
功成慶善樂	貞觀	五言二十句	功成慶善樂	七遍	九功舞	新、舊唐書
泛龍舟	隋	七言八句	泛龍舟			教坊記
水調	唐初	七言四句	水調歌	五絕二遍，七絕十遍。		樂府詩集
太平樂	景龍前	五言四句	太平樂		五方獅子舞	通典
回波樂	景龍	六言四句	回波樂		軟舞	教坊記
柘枝詞	開元前	五言六句	柘枝		健舞	教坊記
屈柘詞	開、天間	五言八句	柘枝		軟舞	教坊記
採桑子	開元前	五言八句	採桑			教坊記

樂世辭（一）（二）	開元初	七言四句 七言十句	綠腰			教坊記
胡渭州（一）（二）	開元	五言四句 七言四句	大渭州		健舞	教坊記
何滿子（一）	開元	五言四句	何滿子			敦煌曲
玉樹後庭花	開元	五言四句	後庭花			教坊記
婆羅門	開元	七言四句	婆羅門		與大曲舞有關	樂府詩集
鎮西子	開、天間	七言四句	鎮西			樂府詩集
涼州辭	開、天間	七言四句	涼州歌	五絕一遍，七絕四遍。	軟舞	樂府詩集
舞春風	開、天間	七言八句	舞春風			教坊記
伊州歌	天寶	七言四句	伊州歌	五絕五遍，七絕五遍。		樂府詩集
簇拍陸州	天寶	七言四句	陸州歌	五絕七遍		樂府詩集
甘州歌	天寶	七言四句	甘州		軟舞	樂府詩集
甘州樂	天寶	五言八句	甘州		軟舞	樂府雜錄
氐州第一	貞元	七言四句	氐州			樂府衍義

突厥三臺	天寶	七言四句	突厥三臺			教坊記
急樂世	貞元前	七言四句	綠腰		歌舞	白居易詩
中和樂	貞元	五言十六句	中和樂		中和樂舞	新、舊唐書

上表內太平樂之爲大曲，因其曾入立部伎；日本方面資料亦充分表示其大曲性格。他如穆護砂五言四句。可能爲「穆護煞」之訛，既有「煞」，便是大曲；平蕃曲五言四句。可能爲平蕃大曲之一遍；崑崙子五言四句。之外，可能有崑崙大曲；水鼓子，有唐樂譜情形爲據，達摩支有急、慢曲子之分，亦均可能另有大曲；一片子之一片，或原屬於大曲。——凡此種種，尚待續訂。表中足資研討處頗多，茲於下數節中擇要明之。

或曰：流傳之盛唐大曲辭，多由五、七言絕句分組而成。上表廿九曲內，如破陣樂與胡渭州之爲大曲，雖不必因其辭兼有五、七言之故而定，若此種特點，五言外又有七言，則分明可驗。設由此推廣，看聲詩格調目錄後「附一、同調異格一覽表」之內容，同調而兼有五、七言二格者凡五，破陣樂、大酺樂、胡渭州、宮中樂、囉嗊曲。是否亦可測定其原皆爲大曲乎？曰：否。五、七言兼備一事，不能限在大曲中始有，從聲詩自身之聲樂發展推測，亦能有之；且其間「同調異格」之變化幅度甚大，初不止於五、七

言彙備一種而已。試看所謂「一覽表」內，有彙五、六、七言三格者，破陣樂。有五言自彙四句、六句、八句者，子夜四時歌。有七言自彙二句、四句，竹枝。或四句、十句者，樂世辭。……當不能悉委之爲大曲辭之特徵所在。聲詩之格調中所以有如許變化，今日至少在本稿內。雖尚未能說明究竟，要應認爲聲詩自身問題，無涉於大曲也。其中惟胡渭州之彙有五、七言，確類大曲情況。

四、大曲借用聲詩之辭

古樂府多採自街陌歌謠。歌謠在街陌之始，必然聲、辭並重，彼此諧協，無所參差。及被採入樂府，則或訛其辭，或訛其聲，或失其聲、辭原有之結合，致不相諧協；或採其辭時已遺其聲，入樂府後，由工另製，主聲不主文，於辭始有所割裂。吾人今日所見之古樂府辭，不能皆存古代街陌之原唱，必有一部分乃官中樂工已加修改、甚至另製之結果。別方面取材於文人詩，亦經官中樂工之手，而自有作用。胡應麟詩藪曰：「唐樂府所歌絕句，多節取名士篇什，……與題面全不相涉，豈但取其聲調耶？」清初趙殿成王右丞集箋注二扶南曲箋云：「唐時樂曲，多採才人名句，被之管絃而歌之。其聲律不諧者，則改字就之，以叶宮商，不問其句調之雅俗故也。」此二說顯示主文與主聲二用每每矛盾。余冠英樂府歌辭的拼湊和割裂一文曰：「古樂府重聲不重辭。樂工取詩合樂，往往隨意拼合裁翦，不

問文義。」實則此種病態限于官中樂工有之；若歌謠之在民間，聲辭結合，必甚自然，初無拼湊分割之事，可斷言也。大曲形成，遠在漢代，不始於唐，邱瓊蓀已有詳考。唐大曲之一部分歌辭雜取時人詩篇相聯綴，亦不問文義。若準諸上述古樂府辭，往往不問文義之現象，或於南北朝之大曲中已先有之，至唐大曲，僅沿襲舊制而已。

唐大曲辭傳者極少。樂府詩集七九錄水調歌、涼州歌、大和、伊州歌、陸州歌五曲，已最豐富。諸曲皆創於玄宗時。當時聲詩，七絕最盛，諸大曲內之各遍，乃亦用七絕爲多，彼此相應。據傳辭，且多直接借用當時詩人成作入遍，不煩另製，與舊唐書所述情形相符。詳首章五節。如水調歌第三遍用韓翃之七絕入破，入破第二遍用杜甫贈花卿七絕，第五遍用無名氏七絕；涼州歌第三遍用高適五絕；伊州歌第一遍用王維七絕，第三遍用沈佺期五律上半，另有一套辭用金昌緒五絕者；陸州歌首遍用王維終南山詩之後四句，第三遍用王維扶南曲歌辭前四句等。若就唐詩專集、選集、總集細查，盛唐五大曲之三十八遍，可能一一均有來歷。惟伊州歌之歌第四遍，入破之第五遍及陸州歌排遍之第一遍，共三首，全唐詩列在第二十冊，爲薛逢之涼州詞三首；逢乃武宗會昌間進士，其詩何得採入天寶大曲？是有待於考核者耳。且以涼州詞分入伊州、陸州兩大曲，亦殊難通，未知有誤否。唐人於水調、伊州、石州等，各守其聲，已如三章首節論第一種誤解所云。資料流傳難免混亂。胡氏詩藪云：「樂府水調歌頭五疊、伊州歌三疊，皆體格高遠，是盛唐

諸公得意作，惜姓名不可深考。」指諸辭皆晚唐之作，殆亦在未曾「深考」之列。進作五絕體第三首，全唐詩二一又屬韓琮，時代更晚，詳本編後附「編餘札記」二。

宮嬪金五雲流落西川，唱王維七絕。據陳陶詩：「歌是伊州第三遍，唱着右丞征戍詞。」殆相傳既久，小有變遷耳。

萬首唐人絕句載「編入樂府詞十四首，蓋嘉運。」此曰「樂府」，可能即指大曲。十四首中查明已屬大曲辭者有七絕三首，在水調歌、伊州歌、陸州歌內；猶是聲詩者有五絕十一首——浣紗女、牆頭花、楊下採桑、思歸樂、穆護砂、于闐採花、破陣樂、賀朝歡、君臣同慶樂、祓禊曲。二首。同書又載蓋嘉運「編進樂府詞」九首，查明有五首，均在水調歌、涼州歌兩大曲中，足證所謂「樂府詞」便是大曲歌辭。但其餘四首則為聲詩——韋應物三臺、無名氏雙帶子及鎮西二首。——凡此，亦皆大曲借用聲詩之例。他如樂世辭見於敦煌曲者，原用沈宇武陽送別；婆羅門「迴樂峰前沙似雪」辭，乃李益夜上受降城聞笛詩，疑原亦大曲，而借用聲詩也。

凡大曲所用之詩，當時或已有聲，而與曲中之聲恰相符合；或原未有聲，結合大曲某遍之聲，融洽無間，然後乃成此「集詩為曲」之體製。於此不但窺知盛唐大曲聲與辭內容之一斑，且可見當時聲詩流行與活躍之情形為如何。惟教坊記所載大曲名已有四十六曲之多，而大和與陸州尚不與。敦煌

曲內所見大曲，有蘇莫遮、鬬百草、阿曹婆、劍器辭、何滿子等，或用齊言，或否，多出上述五曲情形之外，不必皆借用聲詩。識者於此，須得全面，不可以偏概全，有違史實。近人又有誤聲詩之聯章爲大曲之多遍者，辨如下文。

宋胡仔苕溪漁隱叢話前集二一引蔡居厚詩話，因王維和太常韋主簿溫湯寓目七律被用作想夫憐歌辭，曰：

大抵唐人歌曲，本不隨聲爲長短句。多是五言或七言詩，歌者取其辭與和聲相疊成音耳。予家有古涼州、伊州辭，與今遍數悉同，而皆絕句詩也。豈非當時人之辭爲一時所稱者，皆爲歌人竊取而播之曲調乎？

按大曲用「近代詞人雜詩」，在唐有其歷史上之傳統，詳首章五節。何得謂之「歌人竊取」？何宋人不曉唐制，一至於此！同時不用成作，而另製新辭者，唐人傳本中既頗有，則謂「皆爲歌人竊取」，或「皆絕句詩」，並屬不可。至於唐人歌曲作長短句者甚多，「與和聲相疊成音」云云，並非唐人歌詩實況，四章七節已另詳之。

劉永濟宋代歌舞戲曲錄要之「總論」內，因見盛唐五大曲之辭多用聲詩，乃有所誤會，而謂「唐大曲入樂時，歌者所用的方法，見於宋代記載的，有如下數家。」「數家」者，即指沈括和聲說，朱熹泛聲說，胡仔虛聲說等等。是對大曲與聲詩直視爲一體，無所判別也。與本書上文四章及本章各節所陳，

乃大不同，亦一不可不辨之是非。劉氏並曰：「唐人唱詩的方法，卽是唱大曲的方法」，未免囫圇。殆未慮唐大曲之辭有用雜言，而根本與詩無關者。大曲之歌必合樂、舞，而聲詩可以無舞，可以離樂，但作徒歌而已。聲詩便於民間歌唱，若大曲則多爲統治者或剝削者燕饗而設。二者體製、作用旣殊，其所以歌唱者，終難一致。至於塡實和、泛，變齊言爲雜言，乃詩樂遞嬗爲詞樂中，製譜作曲者平日之所爲，似難認爲歌者行腔吐字時所採用之方法，語詳下章。

五、聲詩摘取大曲之調

大曲之辭，固每每取材於聲詩；同時聲詩之聲，亦每每取材於大曲，所謂「摘遍」是。綜其事例，亦有多端：（一）在所傳盛唐五大曲中，太和全用七絕，陸州歌全用五絕，其餘三曲則五、七絕兼用。因此，凡見盛唐之聲詩同一調名而兼有五、七絕兩體者，輒覺其有爲大曲摘遍之可能，如胡渭州、涼州辭、離別難等皆是。（囉嗊曲七首：六首五絕，一首七絕，頗合此情形，惟非盛唐作。三閣辭並有類似情形。）（二）聲詩氐州第一，名稱帶有次第之標數，爲大曲形式上之一種特徵，顯然爲氐州大曲內「歌」或「入破」之第一遍，無待言。（三）大曲中之「入破」，乃簇拍（快板）部分，其前者音節較緩，故簇拍陸州之聲詩可能爲陸州歌大曲入破之遍。今所傳之陸州歌大曲，有歌遍三，排遍四，尙無入破之遍，是否已爲全辭不可知。

（四）曲以「子」名，已釋如上文；採桑子調名曰「子」，顯示其爲小曲，恐先有大曲採桑，而後就大曲之遍中，取得小曲採桑子也。（五）曲又有以「大」名者，於此略見：樂府詩集八〇引樂苑，謂「大春鶯囀外，又有小春鶯囀，並商調曲也。」教坊記又列春鶯囀於軟舞曲中，可知大春鶯囀宜爲大曲，而小春鶯囀或即大曲之一遍。他如大白紵、大梅花、大達摩支、大渭州等，情形略同。——凡此種種，皆可見聲詩之調，每每即摘自大曲之中，必爲其精粹而美聽之部分。「摘遍」始認爲宋人語，此法用於宋大曲與引、近、慢辭之間者，似尤甚於唐。唐人此語雖尚未查見，却先有其事。

以上兩節所言，皆以盛唐爲限。若初唐大曲之辭，必多見於孫玄成所輯之燕樂五調歌詞中，詳首章。惜已全佚，無從揣測。惟觀上表所列之聲詩，尚有六言四句、八句，七言十句、二十句等與其有關之大曲各遍，難免不亦用同樣之詩體，當不類盛唐五套大曲所用，限於五、七絕兩體而已。如教坊記所列大曲有伴侶，據北史四七陽休之傳，謂其弟俊之，「多作六言歌辭，淫蕩而拙，世俗流傳，名爲『陽五伴侶』，寫而賣之。」料唐大曲之辭仍爲六言體。但北齊伴侶不云是大曲，俊之賣辭，非賣曲譜。則盛唐伴侶大曲之辭，亦可能借用六言之聲詩；且既構成大曲以後，難免不仍然摘遍，回作聲詩唱耳。至此等借用聲詩與摘取美遍之兩種情形，是否早在初唐即有，尚無可考。

六、聲詩聯章者非大曲

此一問題，已詳於三章形式第四節論聯章，茲略事補充。陸州大曲爲五絕七遍，但在聲樂上尙分爲排遍與非排遍兩部分。至於其同一排遍第一至第四是否只有一種腔譜，原無可考。然依據唐大曲在音樂上之體製，（詳唐大曲稿。）料其各遍之腔並不相同。聲詩同調作二首以上之聯章者，其各首之腔則應完全相同。例如清平調三章相連，必均用一譜，而宮調有清、有平，聲音有高、有低而已，不能視同大曲之三遍。惜現有唐譜均未附辭，不然，是非不難立辨。然即就不附辭之譜詳之，容亦可得大概，有俟專家致力。鄭振鐸、葉德均早年均認大曲之聯遍等於變曲之聯章，乃同一曲調翻來覆去，一遍又一遍，重複其腔，至九遍、十遍而未已，不知何據。又如五更轉五首聯章，十二月十二首聯章等，其十二與五之數有定，不容增減，此種定格，聲詩聯章有之，大曲聯遍所無；依聲之疾徐、拍之緩促，有歌頭、排遍、入破、徹尾諸程序，不容躐等，此種規制，大曲聯遍有之，聲詩聯章所無。

乃過去論者觀點不同，不顧性能，專取形式，因認聯章之聲詩爲大曲，其間所差殆不止毫釐矣！前者有欽定詞譜，收清平調辭三章入大曲，引松窗雜記云：「每遍將換，明皇自倚玉笛和之。」「將換」者，乃換辭，不必換聲；當時必三章聯歌不斷，樂每闋，即爲一遍，稱「遍」，不限於大曲爲然。近者王易

詞曲史溯源，視大曲之遍與聲詩之章解皆爲「疊」。如謂張說所作聲詩蘇摩遮之五首爲「五疊」，舞馬辭之六首爲「六疊」，水調歌之十一遍爲「十一疊」，涼州歌之五遍爲「五疊」等。意在張說諸作與涼州歌、水調歌等之體相同，亦皆大曲也。王氏並曰：「胡渭州尙存二疊」，謂此二首卽胡渭州大曲之二遍。不知此二首在作者張祜集中，原分列二處，且非聯章，郭茂倩樂府詩集卷八〇。輯二詩時，始聯載之，遂誤爲是一曲之二遍。其實樂府詩集於大曲之各遍皆標明「第一」、「第二」等，爲其形式特徵，於聲詩則否，彼此原自有別。王氏誤會之發展，非郭氏之咎。類此問題，介乎聲詩與大曲間，實有判明必要也。

七、紀事詩非聲詩亦非大曲

霓裳羽衣之歌舞聲容，被古今論者用作玄宗溺聲色、招禍亂之一大象徵，唐人詩歌於此寓諷刺者，不可勝計！皆紀其事，以昭鑑戒，並非紛紛爲霓裳羽衣製歌辭也。白居易謂霓裳羽衣曲破十二遍。連中序在內，猶不止此。王建之霓裳辭則十首而已。此十首在集內，列於朝天辭十首寄上魏博田侍中之後。就其辭意、首數與聯章形式各方面看，非霓裳羽衣之直接歌辭甚明。而樂府詩集卷五六。失檢，列之於「舞曲歌辭」中，乃成大誤！郭氏或以歐陽修六一詩話爲本：「王建霓裳辭云：『弟子部

中留一色，聽風聽雨作『霓裳』，今教坊尚存其聲，而其舞則廢不傳矣。」六一謂「存其聲」，仍指玄宗時所奏之霓裳羽衣樂曲，至宋尚存，並不指王建所作之霓裳辭曾有聲。後於郭氏者皆依據郭氏，以訛傳訛，不僅認王建詩爲聲詩，且認爲大曲。沿至近人王易之詞曲史，先稱「涼州五疊、太和五疊、……皆七絕」，繼謂「王建霓裳舞曲辭十首亦七絕，凡皆宋詞及大曲所從出也。」指宋詞霓裳中序第一之摘遍及宋大曲之霓裳，皆出於唐人聯章之詩，誠一不可思議之事。惟清張德瀛詞徵論霓裳羽衣舞及其曲曰：「王仲初霓裳辭、白太傅霓裳歌，皆筆於篇，以紀其事」，斯得之！白居易曾用劉禹錫詩歌入霓裳，惜不能指實是何篇。詳下文十一章六節「新詩作樂章」條。故白居易楊柳枝二十韻詩，非楊柳枝之曲辭也；樂府詩集八〇大酺樂辭後雜列杜審言五律、七律各一，張祜七絕二，內容皆「應詔大酺」，或酺後閑情，亦均非樂辭也。類此尚多，不勝舉。因之，張祜集中所見之上巳樂、千秋樂、春鶯囀、雨淋鈴四詩，在聲詩格調俱未收，祇存其曲調名於此稿第十章之「待訂資料」中，以俟另有眞正直接歌辭之發現耳。此層與大曲原已無關，因舉古今人於霓裳辭之誤解，聯類及之。

他如「宮詞」之體亦屬紀事，動輒數十首至於百首，初不爲歌唱而作。雖間有被採一二爲歌辭者，如元稹所作長慶宮辭，史傳稱京師傳唱，詳十一章六節；王衍所作宮詞，命李玉簫唱，詳十一章六節。終不足以認定一般宮詞皆歌辭也。已見首章八節。

八、聲詩與大曲同時並舉

「大曲」之名，自漢有之；多遍連續之體，自劉宋清商三調內有之。歷數朝而至唐，多遍之樂與單闋之聲，皆同時並存，特單闋者數量較多，歌唱較易，而流行較廣耳。初唐破陣樂配合七德舞，雖爲大遍，但同時另見六言八句、七言四句等體，歷代歌辭明明指爲「小歌曲」，其非五十二遍中之辭可知。後來更有小秦王等，小曲、大曲分鑣並轡，乃益明顯。盛唐情形：大曲凡借用聲詩者，當然在聲詩之後；凡摘遍以成聲詩者，則又在聲詩之前。就彼此有關之每兩曲言，雖必然有主從之分，若就二者體類之發生言，實難判其孰先孰後也。論者以爲唐大曲始於盛唐，固不合，武周時之紫極舞辭今猶傳，顯爲大曲體制，乃人所共覩。敦煌曲內蘇莫遮詠五臺山六首，亦可能爲大曲，而有於武周與盛唐之間。其他無傳辭者姑不論。若以爲聲詩始於盛唐，更不合。如四章歌唱所見前人之論詩樂者，都從陽關三疊或「旗亭賭唱」說起，其後及於竹枝、採蓮，乃戛然而止；至於渭城以前、採蓮以後之歌詩，則鮮有提及者。



第七章　與長短句辭關係

一、重要樞紐

雜言與齊言兩種歌辭，實爲弟兄關係。除極小部分外，都難言父子關係。其重要樞紐早在隋、唐間孔穎達之一番話內，「一錘定音」，是歷史眞象所在，不應忽視！而人多枉顧，實不可解。本書初稿寫于五十年代，亦未慮及此。茲不得不在本章首先詳明此義，其作用將直達下文十二章「平議」，欲破南宋以後諸家種種誤解，頗有此義，乃不煩言而解。即上文各章之背後問題，亦每觸及此中癥結，請讀者隨在留意會通，稿內已不及一一點明。

孔穎達是由隋入唐之學者，在所著毛詩正義詩大序疏內，對同一義理，而曾反覆言之三次——

原夫作樂之始，樂寓人音。人音有小大高下之殊，樂器有宮徵商羽之異。依人音而制樂，託樂器以寫人，是樂本效人，非人效樂。但樂曲既定，規矩先成，後人作詩，謨摩舊法，此聲成文謂之音。若據樂初之時，人能成文，始入于樂；若據制樂之後，則人之作詩，先須成樂之文，乃成爲音。

原夫樂之初也，始于人心，出于口歌。聖人作八音之器以文之，然後謂之爲音，謂之爲樂。樂雖逐詩爲曲，倣詩爲音，曲有淸濁次第之序，音有宮商相應之節，其法旣成，其音可久。是以昔日之詩雖絕，昔日之樂常存。……

先爲詩歌，樂逐詩爲曲，則是宮商之辭，學詩文而爲之。……初作樂者，準詩而爲聲；聲旣成形，須依聲而作詩。

此三段文字中，並未露出「齊」、「雜」言之字面，安見其能說明聲詩與長短句詞關係？曰：請先了解三段中許多名詞之原本含義：「詩」，泛指歌辭而言，齊、雜彙容，並不專指本稿所謂「聲詩」——一也。「人音」，泛指上下遠近之人所有原始作品而言，尤其分明包括民間原始歌辭在內。其含義斷然不指古人、先人、神人，更不俟辨，——二也。據此可知：孔氏此說專指對人用之燕樂，絕非指對神用之雅樂。例如近代流行地方故事中，廣西民間有劉三姐，在本地「賽歌」風俗中，用唱歌方法以壓倒封建社會欺辱平民之惡勢力。三姐所歌，民間原始之歌也，其辭斷無限于五、六、七言之絕、律體詩可能，勢必齊、雜言同用。又如敎坊記內代表盛唐樂曲之摸魚子、撥棹子、採桑子、㓻碓子等，皆因其先有民間摸魚、撥棹、採桑、㓻碓種種勞動者習俗吟唱之歌辭土調在，太常採之，所謂「人音」、「口歌」等是也；若問其原辭之體，果能偏信皆五、六、七言詩，而斷然排除其用長短句耶？絕不能！又能否偏信

其皆用長短句，而斷然排除其兼用三、五、六、七言耶？亦絕不能！孔氏謂「樂始乃樂效人，非人效樂」，乃「始于人心」，均非常現實而切要！所謂「人」，實兼包街衢、坊巷、阡陌、山野、邊塞、沙場、四裔之人民在內，初不限于宮庭內人、公卿貴人、士大夫文人，尤其擅長寫五、六、七言律、絕體之詩人。其面甚廣，則齊、雜言體必然同時並備，然後分別達到「樂成」階段，亦長短句與齊言聲詩于同立場、同地位、同時代中，而各有其完整的曲調、節拍、譜式在。自隋代始，齊、雜言曲調即已聯芳並茂，聯鑣並騁，無所後先。絕不如自南宋以至近代國內外並有若干學者對此誤解，認定隋、唐人愚不可及，但知唱齊言，不知唱雜言，聲詩直到病入膏肓，瀕臨絕路時，方產生和聲、泛聲等，及時救藥、改造，然後起死回生。甚至有人大言不慚曰：「詩亟而後詞興，詩樂弊而後詞樂代之。」近人更有謂李白「冲破」七律，而後有「三五、七言」；寇準集中一首極幽美之江南春詞，徒因列在詩集之後，便不許作詞看等等之謬說，堅認聲詩與詞是父子兩代，而不是同胞手足，未免過于藐視我國歷史上所謂「漢唐文化」，其人所患之「輕唐病」未免太重！宜速就孔氏上說，洞明源流，庶幾迷途知返耳。

隋、唐太常寺製燕樂是鑄造每一樂曲之整體，而不是枝枝節節，製造樂曲身上之零件，以供年深日久，有所損壞，用作修補。樂曲既成，即如孔氏所言，即定于一，「其存可久」，「詩雖絕，樂常存」，說得如此堅絕，絕非無故。樂曲之存，有譜可記，有器可宣。豈如常用之衣食房屋等，都不免「老化」、

「變質」，用之者須不斷修補、更換。樂曲不合時宜有之，不投嗜好有之，因此廢而不用有之。其本質初無賴于冲破或修補，更換他體以求返魂續命，眞鑿之甚矣！朱熹犯此病最重。

孔氏分「樂始」、「樂成」之說不孤，其前有沈約宋書所見「徒歌」與「被之管絃」之說；其後中唐有元稹樂府古題序內分「選詞配樂」與「由樂定詞」兩步；趙宋黃休復茆亭客話分「本詩之因言而成調」與「因調以成音」兩步；此處「音」指長短言。郭茂倩樂府詩集內分「因歌而造聲」與「因聲而作歌」兩步；直到淸顧炎武日知錄內說：「古人以樂從詩，今人以詩從樂」，內容仍然不離孔說之詳。從知此乃不可移易之原則，本稿多方面均賴作指標，輕忽不得！

以上爲此稿付印前，特加之要義一節，以下爲原稿開始。

聲詩與長短句詞之關係，不可以不明也！蓋董理唐代全部聲詩，而別之於詞調範圍之外，乃一創舉；此舉切當與否，當視聲詩與長短句詞之關係如何爲斷。此項關係愈疏，聲詩在古文藝中之獨立性乃顯得愈強！前人與近人所以不研究唐人歌詩者，每以爲此種詩樂本身無內容，由詩過渡到詞以後，方有內容；若有事可爲，應從此種過渡起。故探討詞之起源者，中外蔚起，百家爭鳴；而專求歌詩之眞象者，一千年來闃無人焉。

論詩與詞之關係，有遠近兩項：遠在二者直接轉變之關鍵處，祇涉晚唐、五代曲子，其迹較顯；

近在二者暗中啓承以爲用處，遂涉北宋之近、慢詞等，其迹較晦。本章所論，斷以與晚唐、五代曲子之關係爲限；因聲詩範圍，上不出初唐，下不越南唐也。北宋詞與聲詩間啓承情況，略見於下編格調弁言二。

雖然，自樂府以後論各體歌辭間之啓承關係，猶不止此也，不可不省。聲詩因特殊斷制，始取自初唐，若長短句之興，實始於隋；齊、雜言之同時並擧，亦先有于隋。蓋詩樂、詞樂共屬于燕樂，而燕樂之具體形成，則開始于隋，初不俟唐。歷史如此，不容改變。凡限定研究「唐五代『音樂文藝』」者，可以斷代自唐；若涉探源，勢必溯自前代楊隋，不能憑空言唐。設若談唐十部樂，不說明其十之九皆承隋之九部樂來，在要緊關頭，豈容削去直接之前身！過去受宋明人影響，強縮「唐五代曲子」之歷史名實，而自由揑造「唐詞」一名以罩在「宋詞」頭上，乃不見敦煌民間寫本，一律見「曲子」之名，而以「詞」字作「辭」之省筆字用，或專指大曲之辭，聲詩之辭與吟誦之辭，獨不指雜言曲子之辭，千萬寫本皆言，初無例外。除非頑強固蔽，逆歷史現實以自棄于歷史之外，不然惟有扭轉九百年來之傳統習慣，一面爲隋代歌辭解除「樂府」之舊名義，而開始賦予「曲子」之新名義。郭茂倩樂府詩集中早用「近代曲辭」指隋辭，「近代」二字仍嫌模糊。至于外國仍用「樂府詩」三字來執着，更屬渾沌。

本稿一切原從唐代聲詩出發，故于本章先窮其與晚唐五代之關係，先澄清下限，以結束詞體產生之種種錯誤觀念。范文瀾通史所見足當特例。另有唐雜言一稿，方就上限一端，闡明其與隋曲之關係，以

建立長短句體產生在隋代啓蒙之新觀點。——二者會通，乃彰全面，本章各節並非浪費筆墨。

二、四派見解

前人對所謂詩、詞間之錯誤觀點，可綜合爲四派，彼此不易調和。調和亦不能解決任何問題。惟有明辨是非，以力求史實之眞象，然後此四派孰宜刪、孰宜存，性質自明。

一派以爲聲詩乃唐代之樂府，其上與齊、梁樂府之關係，較之下與長短句詞之關係，益爲密切。故郭茂倩樂府詩集編爲齊、梁樂府之殿，全唐詩則於開端「樂府」部分既彙列聲詩諸辭，復分見之於各家詩集之中；若在詩集之後曾專錄唐五代詞之部分，諸辭乃不與焉，用意尤爲明顯。間有數調，全唐詩曾複見於三部分，詳本編後附「札記」。

一派之始意與前派同一起點，但趨向極端！欲從文學上特別推尊詞體之創造，使達於極度，遂硬性否定詩、詞間之一切關係。鄭振鐸詞的啓源中所見，可爲此派代表。鄭氏謂詞與詩「不發生什麼關係」，「沒有相繼承的統系」，「其面目及其精神，却絕不是舊詩體所能冒認爲親枝或子系、孫系的」；倘冒認詞「爲五、七言之餘，爲五、七言詩的添上了泛聲而成的」，鄭氏評爲是「很可怪的事」——則嫌矯枉過正，亦不悉符史實。

一派所見與鄭氏恰恰相反，主張詞由詩來，長短句是就詩樂之和聲、泛聲所在塡充實字而成；且恣意主觀，從字句形式上造出許多增減，以證實詩變爲詞。此派以劉毓盤詞史、王易詞曲史、劉堯民詞與音樂爲之代表，而冒廣生疚齋詞話、朱謙之中國音樂文學史及靑木正兒、沈知白之有關論文中，亦都有此趨向。雖偏差之方向與程度各有不同，若未顧全面，不切實際，過猶不及，彼此則一。

一派在原則上調和於上二派之間，如詞律、詞譜之所爲是。二書對於聲詩，僅選錄若干首，以明長短句詞之來源而已；用「詞選」之手段去編「詞譜」，終於不成體例。於是謝章鋌爲之慨然，謂竹枝、柳枝諸體「無非詞，亦無非絕句也」，若措置失宜，則「又詞又詩，反令二十八字並無一定歸宿」。其言較可；惟竹枝柳枝乃唐曲子，終非詞，非謝氏所悟及。謝氏遂主張詞譜當全錄之，以窮詞源；詞選則不當專錄之，致混詞界。其說雖徒有調和苦心，實際未得解決之道。

本書於聲詩本身之情況，已詳上列一至五各章；玆所欲補述者，端在聲詩是否曾直接轉變爲長短句調，其轉變之質與量如何，並略及其與長短句詞彼此對峙之情況；因認定齊、雜言二體同時產生，同時並存，所主張者在上列四派之外。惟因聲詩歌譜今雖有傳，國內並未通曉，凡此探討，仍不免從字句形式上入手，甚至暗中摸索，參雜臆想，實證雖有，仍嫌未充。要當多顧全面，逼近事實，並不斷充實新證，使立說更系統化，以免孤立若干零星現象，然後對此項問題之解答，庶可起決定作用。至

於具體敍述隋、唐雜言歌辭之成因，詳其源流上多方面之關係者，別見於唐雜言稿，非本書之務耳。

三、九項原則

關於此事有下列九項原則，應如何決定，必須預爲追求明白——

第一、在發生與存在之時間上：齊言、雜言之樂歌是否必有先後，不能並生並存？是否詩樂亡而後詞樂興？是否詩樂必先讓位，詞樂始有所立足？包含詞是否「詩餘」之問題。

第二、在聲、辭主從上：既有聲主辭從者，亦有辭主聲從者，二者究竟歷代皆有、同時並用，抑詩樂時代皆辭主聲從、詞樂時代皆聲主辭從？是否凡詩樂必按辭以譜，凡詞作必按聲以塡？

第三、在聲、辭主、被動上：辭句於整齊者之外，另有長短者。是主動有之，抑被動有之？若因二者之聲樂原本不同，或聲樂各有建樹，而辭句始相從以異，則在辭句之異爲被動耳。若捨「主」而逐「從」，就字句之多寡以確信其由彼變此，是否有背於史實？

第四、唐代燕樂歌辭是否一字一聲？有何充分依據？

第五、唐代燕樂歌辭是否一句一拍？有何充分依據？

第六、在無從目覩之歌譜上：如何能斷聲詩合樂以後，往往聲多辭少？是否果能斷其確然留下

許多泛聲，且係缺陷，而必須添字以求合？聲詩之和聲與疊句是否即爲多餘之泛聲？

第七、在無從目覩之歌譜上：如何能斷聲詩合樂以後，又往往辭少聲多，且係缺陷，而必須增字以求合？

第八、在人事上：樂工援詩入樂，倘其辭不合，依常情卽應不用。上文見周德華唱楊柳枝，於時賢詩篇抉擇頗嚴，未嘗不因求合聲樂之故。是否必須先行普遍濫用，然後再來救其偏，醫其病？後來作成長短句詞者，是否皆緣樂工所唱之字句而爲之？一般樂工是否確有此能力？負此責任？是否在聲詩之歌唱中，樂工須經常改正詩人之所作？而長短句之產生，乃詞人追隨樂工之結果而已？

第九、在判斷性質上：凡立一說，應追究其爲概論歟？抑爲專論？所決定者，指部分歟？抑指全部？——凡此必須明確，避實就虛固不可，以偏概全尤不可。

以上諸問題，除四、五、六三條於前章內已予否決，不再複述外，其餘六條並當於本章內一一求其解答。

四、齊雜言同時並舉

「詩餘」之意識，限於文人、詞人有，民間不知。其說文人或詞人有承認者，有否認者。承認者謂非

指唐詩之餘，乃古詩之餘；又或謂非指詩篇之餘，乃指詩樂之餘。參看末章「詞與詩異體而同音」、「詞實詩之餘」等條。其說均覺牽強不自然。長短句詞之非詩餘，有一種極明顯之現象足以斷定，人多未察，惟明湯顯祖於花間集序內先揭發之，後來清汪森於詞綜序內曾加引用，田同西圃詞說亦採之，見末章「詩詞同時，分鑣並騁」條。顧終未引起一般人之注意。湯說云：

> 自古詩變爲近體，而五、七言絕句傳於伶官樂部，長短句無所依，不得不變爲詞。當開元盛時，王之渙、高適、王昌齡詩句流播旗亭，而李白菩薩蠻等詞亦被之歌曲。古詩之於樂府，近體之於詞，分鑣並騁，非有先後。謂詩降爲詞，以詞爲詩之餘，殆非通論矣。

按宋人如李清照，早有「樂府、聲詩並著，最盛於唐開元、天寶間」之論，已見首章次節引。語雖不詳，乃先湯氏而發者。湯氏此說中除「長短句無所依，不得不變爲詞」二語不足信外，其餘句句平實，不容否認。菩薩蠻調必非李白所創，至遲開元間卽已有之。因敎坊記曾列其名，記中又曾敍及開元二十一年之事；崔令欽之晚年雖已入代、德，若敎坊記終是玄、肅間作，不至再遲；有關資料，敎坊記箋訂臚舉已詳。開元間之有菩薩蠻調，不必借李白之詞作證也。開、天間確有之長短句調，爲數且在五十以上，詳下文。乃不可掩之事實，更不賴菩薩蠻一調作證也。淸朱彝尊羣雅集序云：「唐初以詩被樂，塡詞入調則自開元、天寶始」，前人於此，並非無見。更驗諸敦煌曲內之長短句，多有天寶前後之作，在

文學史上乃一件大事！具詳敦煌曲初探。此項力量極厚、局面極廣之新資料，凡探求我國燕樂內雜言歌辭之源者，無論如何，不容熟視不顧。但同時盛唐朝野已普遍傳唱近體詩，早成一代之樂制。下文十一章紀事所及，且百餘條，從隋起，不從盛唐起，更不專賴「旗亭賭唱」一事以徵之。亦事實昭然，无從否認。故李白有菩薩蠻與「旗亭賭唱」之二說縱全虛，湯氏「分鑣並騁，非有先後」云云，終是史實所在，無可動搖。青木正兒文內曾表示：汪森主張盛唐時絕句調與長短句調對抗並存，根據薄弱，謂李白有詞調之主張不足信。但於敦煌曲相關之資料所在，青木氏隻字不提，蓋提則與其主張不能並存耳。同此態度者，比比皆是，初不止一二家然。如此避重就輕，明知故昧，問題何從解決？

鄭振鐸詞的啓源曰：「詞與五、七言詩之間，……正與六朝時代的樂府一樣：樂府也是與五言詩平行的發展起來的。他們各走着一條路，各不相干，也各不相妨。」其着眼似與湯氏「古詩之於樂府、近體之於詞」云云相同。但鄭氏於五、七言詩乃純就徒詩之辭說，不涉及聲。鄭氏認爲樂府與詞皆有聲，惟中間唐代五、七言詩無聲，不可歌，則與湯氏「分鑣並騁」之含義大異矣！鄭氏指沈括、朱熹、方成培等說曰：「這幾個人的見解，都是以詞爲詩餘，爲由五、七言詩蛻變而成的。這種見解，其主要的來因，乃誤在以唐人所歌者胥爲五、七言詩。」其反對詩餘之說，看似與湯氏又相同，實際湯氏乃以詩、詞之同時歌唱來反「詩餘」之說，而鄭氏則信詞有聲而詩無聲，始認詞不能爲「詩餘」。一則糾正舊

說，將詞樂成立之時間提前，一則意欲抑此揚彼，乃先挫削詩樂之本質，彼此論點，相去更遠！湯氏之說在近人中鮮有同調，於此可見一斑。鄭氏於此所學未通。

五、盛唐長短句

查唐、五代文人所有之長短句調，在詞律、詞譜及敦煌歌辭總編內所見，其確有唐、五代文人之傳辭可以信爲此一時代文人之創調者，要不過一百三十餘。如調名雖屬唐、五代，而傳辭僅見宋人作品者，不計。此項相傳爲呂巖「仙籍」，分明是宋人所託者，更不計。律、譜二書及敦煌歌辭總編未收之調，而統見於隋、唐雜言稿內者，亦均不計。「由詩變詞」之研究，原從舊觀念出發，故特俯循舊規，易於取信。而百三十一之調名見於教坊記，即可信其在開、天間早經流行者，已有七十五調之多，占一半以上。此七十五調中，誠有傳辭未見唐作，僅見五代之作者，亦有在初唐原爲聲詩，至盛唐是否已改爲長短句尚無從證明者，但爲數甚少，今知不過二十餘調而已。然則創調之始即爲長短句、在開、天間已經流行者，至少已達五十以上，具詳教坊記箋訂稿內。絕不止如今人之所將信將疑者，僅僅李白作菩薩蠻、憶秦娥、清平樂、連理枝、桂殿秋五調而已。自宋沈括指出中唐時代之王涯德宗貞元與憲宗元和之間。始塡字倚聲、創長短句調後，學者凡不信李白有五調者，乃俱想像長短句詞必濫觴於貞元、元和間，至晚唐而始繁衍。今既知開、天時至少已有五十以上

之長短句調，則此一想像尚何由存在？從知湯、汪諸家認淸近體詩與長短句二者，在開、天盛時即已分鑣並騁，非有後先，說信不誣！至其目光所注，仍僅在李白之五調而已，尚未能顧及孔穎達說之全面，固另一問題耳。

茲列百三十一調之分類數字如次表；其名見於教坊記之調數，亦附列表下——

調類＼時代	唐	五代	共計	名見教坊記者
(甲)以三言爲骨幹者	一	一	二	一
(乙)以四言爲骨幹者		三	三	一
(丙)以五言爲骨幹者	九	六	一五	九
(丁)以六言爲骨幹者	一	八	九	六
(戊)以七言爲骨幹者	一一	一五	二六	一六
(己)一至七言雜組者	二二	三四	五六	二八
(庚)雜言短語換韻者	一三	七	二〇	一四
總計	五七	七四	一三一	七五

詩樂聲譜多隱佚，其幸傳者又皆不能解；於流傳之譜中，今日尚無法配入所傳之辭，以恢復其原制。毛奇齡唐樂笛字譜及明人琴譜所載除外。此乃研求唐代齊雜言歌辭聲樂關係者一最大之困難！不得已，惟有暫時撇開傳譜，仍專就傳辭之形式，摸索向前。顧對於歌辭形式之觀察，因所據角度不同，又因人而殊。如下列劉毓盤「三變」說、王易「增減」說、劉堯民「音數」說、青木正兒「伸縮」說等，若一一與此處所提出之「骨幹」說較，其實際均甚歧異。骨幹說力避抽象與蹈空，必長短句傳辭中確有五、六、七言絕句之基礎及近體詩之條件存在，劉氏詞與音樂謂「基本音與裝飾音」，青木氏文內謂之「存者絕句的遺跡」，「以絕句調爲基體」等，詳下文第九節。然後方可議其相互間之關係，不然，不議。因此，在此說中字數比詩，僅可增不可減；體段比詩，僅可伸，不可縮。若其平仄叶韻之規模，又必皆在所謂詩之基礎或骨幹中，不可除外。僅一、二、四句相叶，或二、四句相叶；第三句不能叶，更不能一、二叶一韻，三、四另叶一韻。設若凡此皆廢，在形式上，詩詞間之關係勢必極少，則逕謂詞調是自發而生，是獨立循樂以創新者可矣，何必憑虛蹈空，定欲強其乃由詩變成者乎？此原一極淺顯、亦較實際之原則，不容恝置不顧。下文當準此原則，以逐步進展。

上表內所分七類，及在百三十一調中之認定，僅憑個人檢查結果而已，當難免於疏誤；好在既有繩墨，指孔穎達說及以某種句法爲骨幹之說。即不難加以審核與修改。茲先將長短句詞見於教坊記之七十五調名備列如次，以便於下文說明。其中同調名或有關之調名原爲聲詩者，凡二十一調，加圈以

別之——

(甲)獻忠心

(乙)賀聖朝

(丙)南歌子○　生查子○　菩薩蠻　醉花間　贊浦子　喜秋天　望月婆羅門○　送征衣　巫山一段雲此調五代曲子乃丙類，唐曲子乃己類。

(丁)漁父引○　風流子　相見歡　西江月　清平樂　何滿子○

(戊)漁歌子　天仙子　浣溪沙○　赤棗子　楊柳枝○　拋毬樂○　紗窗恨　後庭花○　臨江仙　望遠行此調唐辭乃戊類，五代辭乃己類。　木蘭花　鵲踏枝○　定風波　黃鍾樂　柳青娘　山花子

(己)柘枝引○　摘得新　憶江南　遐方怨　長相思　思帝鄉　歸國遙　採桑子○　甘州曲○　長命女　春光好　謁金門　柳含烟　烏夜啼○　浪淘沙○　望梅花　虞美人　𢹂市舞　撥棹子　破陣子　離別難○　麥秀兩歧　感皇恩　拜新月○　鳳樓春　鳳歸雲○　洞仙歌　蘇幕遮○

(庚)荷葉杯　三臺○即古調笑。　訴衷情　定西蕃　上行杯　酒泉子　女冠子　更漏長　河瀆

神　南鄉子　西溪子　感恩多　戀情深　竹枝子〇

六、雜言歌辭調與絕詩關係

上文歌唱章內，爲查明前人及近人對於唐詩唱法之認識如何，曾羅列宋以後諸家討論長短句發生之說。所見自沈括以至近人蕭滌非，一致主張用實字塡充詩樂之泛聲、襯字，遂成長短句。淸人謝章鋌甚至謂「太白、飛卿即並其襯字、泛聲塡之，非絕句之外，別有長短句也。」既限早期產生之長短句，莫不由絕句變來，別無產生途逕，則循其變化之迹，於既變長短句調以後，其原有絕句之句法或多或少、必有若干痕迹留在調中，必如此方能堅人之信。不然，將成爲主觀願望，或憑虛指派，其誰信之？斯即上表內丙、戊二類，以五、七言爲骨幹之說所由來也。至於己、庚二類，乃一至七言混雜組合，其中雜言短句又常常換韻，去絕句之形式實太遠。若謂亦由絕句變來，毋乃不經！如丙類之石州，句法爲「七七五五、五五五五」，其開端之「七七」二句，原本或爲五言，此則就其襯字或泛聲塡以實字之結果也。戊類之拋毬樂，句法爲「七七七七五七」，其末尾之「五七」二句，或爲原本絕詩之所無，此乃就其和聲、疊句等塡以實字之結果也。能如此各有存見之句法爲憑依，事乃有徵，說方可立。倘如己類之思帝鄉，溫庭筠辭曰：

花花，滿枝紅似霞。羅袖畫簾腸斷，卓香車。回面共人閑語，戰篦金鳳斜。惟有阮郎春盡，不還家！

庚類之古調笑，王建詞曰：

蝴蝶、蝴蝶，飛上金枝玉葉。君前對舞春風，百葉桃花樹紅。紅樹、紅樹，燕語鶯啼日暮。

兩調之句法均竭盡長短，其調之骨幹何在？或爲五絕，或爲七絕，都無從捉摸，將如何循謝氏之言，斷定其亦從五、七言絕塡實襯、泛聲而成歟？青木氏文內曰：「到了晚唐，離去絕句調而獨立、甚至不留痕跡的諸作，漸漸產生」，便指此等調言。 然而在上表內，丙、戊兩類，共不過四十一調而已，對總數一三一之百分比僅三一強，何至於認「絕句之外別無長短句」？謝氏縱不見敦煌曲內全叶平韻之盛唐長調內家嬌等，何至並五代兩宋之長調皆不見而出上說？眞不可解。

進一步，旣曰用實字以塡襯、泛，或曰「逐一添個實字」，朱熹語。其結果所得全調之字數應必多於原有五絕之二十字、或七絕之二十八字，於事理方合。設若變化以後全調字數反而減少，足見其調之底子並非五、七言絕，更非由加塡實字而來也，明矣。劉毓盤詞史、王氏詞曲史、劉氏詞與音樂，均有就絕句減字爲詞之說，實脫離沈、朱之原則，而憑虛架空以來，於下文九、十兩節詳之。 今細檢丙類十五調中字數多於二十者，僅十四調，戊類二十六調中字數多於二十八者，亦僅十四調。同句法前後疊者，祗能以一疊計。 共爲二十八調而已，則上項之百分比當降爲二十一強，方近事實。 憑此兩步分析之結果，唐、五代曲子調中絕大部

分——約百分之八十，已可證明與絕詩並無干，遠遠不如謝氏所云「非絕句之外別有長短句」者。此處專就五、七言絕句檢討，至於聲詩內其他十五種格調與長短句間之關係，實際更少，可不論。又每有一調中前片或後片雖是五、七言絕句，而另一片已明明爲一般之長短句者，當時製調過程如何，不得而知，尚待研究，憑空臆測無益，亦姑置不論。

再進一步：試就此唐、五代長短句之二十八調，繼續逐一比勘，其可能由聲詩填實泛聲而成之比較可信者，丙類不過七調，丁類不過一調，戊類不過八調而已。餘者全調字數雖超過二十或二十八，而其他情形，依然不合。此所謂其他情形者，約有二端其中之一上文已提及。——

一曰：五、七言句不必皆爲詩，五、七言詩又不必皆爲五、七絕近體詩。——此一觀點應成立。既曰由於填實聲詩歌譜中之泛聲而成長短句，則聲詩原有之平仄、叶韻，在長短句中，卽當有顯著之遺留。因其變化僅在填實泛聲，非曰兼在更換平仄與叶韻也。尤其平仄轉叶他韻一層，斷非五、七言近體詩所能有。例如菩薩蠻調中之五言句，雖尚保留六句之多，但其平仄、叶韻，均去五言近體遠甚。就辭之形式論，實不能謂菩薩蠻調乃一首五言絕詩，與若干已填作實字之泛聲配合而成者。巫山一段雲八句內三五言句，雖尚保留六句之多，但八句共叶六韻，卽上下片之四句各叶三韻，根本非近體五絕所能有，雖指其上下片之第三句七言，是由五言添字而成。又如紗窗恨調中之七言，雖可能有四句，但平仄通叶

或換韻，實非七絕近體之所能有，亦不能謂紗窗恨乃一首七言絕詩，與若干已塡作實字之泛聲配合而成者。目加田誠詞源流考對秦觀憶王孫「萋萋芳草」一首，不認爲以絕句塡實泛聲而成，理由僅是秦觀爲北宋人，其時詞體已經完成，不至再用由絕句塡實泛聲之法，誠然；實則此調七字句之後二句根本不是近體格律，即使不出宋人，而出之唐、五代作者，亦不得認爲是一首七絕加塡泛聲之結果也。劉氏詞與音樂中，爲適應某種需要，對於絕句形式偏寬，漫無限制，甚至五、七言四句中第三句叶韻者，亦指爲絕句（指溫庭筠、張泌南歌子），又七言四句中前二句叶仄、後二句叶平者，亦以絕句論（指馮延巳上行盃）。如此乃將絕句逐出「近體」範圍，於劉氏原說並不利。詳下文第十節。

二曰：在前列宋人諸說中，所謂泛聲，不外由和聲與疊句而來。唐人聲詩所有和聲、疊句之形式，雖不當以今日所得見之十五曲爲限，見次章六節論和聲。但凡和聲、疊句所在，若從其句法、平仄、叶韻多方面考查，亦自有其適合之範圍在，並非無往而不可者。見上文三章末，論平仄與叶韻。於每一首長短句調中，果剔除一首五絕之二十字、或一首七絕之二十八字後，尚剩餘若干字句，設若不問此項所剩之句法、平仄、叶韻如何，在調內之位置如何，概委爲詩調中和聲、疊句之所在已經塡實字句者，可乎？否乎？例如魏承班之黃鍾樂，前片或後片之第一、四、五句，確係七絕聲調，惟第二句以六言與第三句以五言作梗，乃成長短句調。前片云：「池塘烟暖草萋萋，惆悵閑宵含恨，愁坐思堪迷。遙想玉人情事遠，音容渾

似隔桃溪。」若謂此第三句五字是和聲辭，仍不起作用，因第二句根本尚少一字，終於不能完成一首七絕。因此，在本節追求塡實和泛、由詩變詞中，便不能引黃鍾樂爲例。目加氏詞源流考指皇甫松之天仙子爲七言四句之間加三字句，或有人誤認此三字句亦可能爲和聲，原辭見下文之十六例中。殊不知此三字句在原辭中有兩句，不止一句。一般小曲之和聲，不至有連作兩句者。下文見青木氏塡實和、泛之說，往往指曲調開端便曾用和、泛，更屬主觀太過，如此以求聲詩，尺度太寬，大近於濫矣！——凡此等不顧客觀情況而濫委爲和聲者，正是「和聲膚說」之一類耳。沈知白中國音樂詩歌與和聲引韋莊天仙子，謂「三字句如果刪去，就成爲七言絕句了。」卻不顧三字句有兩句，非一句，倘悉指爲和聲，未免超出常態。尤其未看刪去此三言二句後，剩下四句：「夢覺雲屏依舊空，杜鵑聲咽隔簾櫳，玉郎薄倖去無蹤，淚界蓮腮兩線紅」，句句叶韻，是亦屬絕句於近體之外也。

根據上列兩種情形，丙、戊兩類之調合乎塡實泛聲而成長短句者，原已由四十一減爲二十八，茲復須由二十八減爲十四，加入丁類六言爲骨幹之一調，總十五調，當百三十一調百分之十一強而已。十五調中，好時光與阿曹婆之爲例，仍各帶勉強。於此乃得一初步之結論曰：唐、五代之長短句調，果如宋人沈括、朱熹之說，由聲詩變化而來者，祇可能有百分之十而已；其餘百分之九十皆與聲詩無干。故探討詞源，而採取宋人塡實和、泛之說者，當認明此說至多僅僅解決得問題十分之一，其尚未能了事。並可確信：凡主張詞源在隋與齊言是兄弟，非父子輩者，方接近事實；凡主張「詞由詩

生」者，必不能通，至於詞調與絕詩確有之關係，一在絕句是眞正近體詩之絕句，非漫爲五、六、七言四句者所得冒充；二在循沈、朱和、泛說爲原則，已屬塡實過分，不能再生主觀枝節；三在所指之和聲、疊句，須是眞正和聲、疊句，應有定質定量。

七、塡實和、泛聲十五例

茲列上文所謂十五調之傳辭，並各加說明如次——

(唐無名氏石州)自從君去遠巡邊，終日羅幃獨自眠。看花情轉切，攬鏡淚如泉。一自離君後，啼多雙臉穿。何時狂虜滅？免得更流連。

此辭見樂府詩集七九。舊唐書謂中宗未受命時，天下歌英王石州，倘即指此調，則長短句歌辭在中宗時卽有，不俟開元間矣。在爲塡實和、泛舉例之要求下，首二句可能原爲五言，塡聲而成七言。然此聲宜是泛聲，並非和聲，因徵諸唐人有和聲之諸詩，除竹枝、採蓮子句句有和聲之一型外，和聲鮮有在起句者。

(五代毛文錫醉花間)深相憶，莫相憶，相憶情難極！銀漢是紅牆，一帶遙相隔。金盤珠露滴，兩岸榆花白。風搖玉珮淸，今夕爲何夕？

此調在同樣要求下，或用兩首五言聲詩合組而成，後闋仍是五絕形式，前闋首二句六字，可能原爲五言。「深」乃襯字，亦可能因有泛聲，被塡實一字。既在首句，應亦非和聲。唐代雜言歌辭中保存「三三七七七」句法者，最廣泛，不能認「三三」是七言之不足，詳第十節；保存「三三五五五」句法者較少，姑認「三三」是五言之有增。

（毛文錫贊浦子）錦帳添香睡，金鑪換夕熏。懶結芙蓉帶，慵拖翡翠裙。正是桃夭柳媚，那堪暮雨朝雲！宋玉高唐意，裁瓊欲贈君。

類此調五言之平仄，在聲詩內常有之。後闋起二句之六言在同樣要求下，可能原爲五言，有泛聲，經塡實者。

（唐玄宗好時光）寶髻偏宜宮樣，蓮臉嫩，體紅香。眉黛不須張敞畫，天教入鬢長。莫倚傾國貌，嫁取個有情郎。彼此當年少，莫負好時光！

此調可能原爲五言八句詩，「偏」、「蓮」、「張敞」、「個」五字，皆就泛聲塡爲實字者。劉毓盤詞史首舉此說，劉堯民等皆用之。詞史謂諸字本屬和聲，殆未必然。因和聲在調中，不至如此零碎分散。唐詩中和聲眞象如何，因資料不多，誠然尙無從盡曉；然不可遇有情形不能解釋者，悉委爲和聲以了之。再則若是主觀上先肯定盛唐時長短句詞調不能獨立發生，然後遇有盛唐之長短句調，方附會爲

填實和聲變來，乃近於先行矯揉造作，然後又自矜創獲，詎何足取？一旦放開上項主觀，則類好時光者之在當時，既有獨立之歌譜存在，其曲調卽有獨自發生之可能，雖無詞史之說，庸何傷？至於目加田誠不信任尊前集，又以爲盛唐時尚無如此詞形，斷此辭爲晚唐人作，乃未體驗於敦煌曲內大情勢之故，自無足怪。中唐張志和之漁父，明明是長短句調，胡適主觀欲將詞體發生之時代推後，在詞的起原中，遂謂「張志和的漁父，只是一首詩，只是一首變態的七言絕句，只可與盛唐的七言歌詞看作一類，未必是有意的作長短句。」詞史之解釋好時光爲五言八句所變成，與胡說動機雖異，而取徑正同，故覺可議。

（唐無名氏喜秋天）芳林玉露催，花蕊金風觸。永夜嚴霜萬草衰，搗練千聲促——萬秋！

此調在同樣要求下，第三句有爲五言之可能。

（唐無名氏望月婆羅門）望月在邊州，江東海北頭。自從親向月中遊，隨佛逍遙登上界。端坐寶花樓，千秋似

此調在同樣要求下，祇好說由五言六句填實泛聲而來。但此六句之格調，若依每句末字看，是平、平、平、仄、平、平，並非小律句法。謂其由聲詩變化而來，祇好取浣溪沙爲例。

以上六調，均五言聲詩與長短句間之關係；以下九調，表示六言、七言方面之變化——

（五代毛熙震何滿子）寂寞芳菲暗度，歲華如箭堪驚！緬想舊歡多少事，轉添春思難平。曲檻絲垂金柳，小窗

絃斷銀箏。　深院空聞燕語，滿園閒落花輕。　一片相思休不得，忍教長日愁生。　誰見夕陽孤夢，覺來無限
傷情！

此調由齊言變爲雜言之經過，已詳三章五節論字句。　十六例中，以六言爲骨幹者僅此一調。　原辭確切是六言，其因襯字而變成雜言，亦極分明，無可否認。　沈知白中國音樂詩歌與和聲內曾舉李煜相見歡，讀爲「無言獨上西樓，寂寞梧桐深院，剪不斷理還亂，別是一般滋味」，爲六言四句，分繫「月如鉤」、「鎖深秋」、「是離愁」、「在心頭」三言句，割裂勉強，毋乃太過；而謂凡此「三字句也是在和聲處塡入實字」者，並認作「完整的形式」云云，誰敢信乎？

（唐皇甫松天仙子）晴野鷺鷥飛一隻，水葓花發秋江碧。劉郎此日別天仙，登綺席，淚珠滴！十二晚峯高歷歷。

此調內之三字二句，在前項要求下，可能原爲泛聲所在；小曲和聲，似無如此之長。

（唐無名氏怨回紇）曾聞瀚海使難通，幽閨少婦罷裁縫。　緬想邊庭征戰苦，誰能對鏡冶愁容？　久戍人將老，
須臾變作白頭翁！

此調末二句倘認爲和聲，亦嫌太長，在前項要求下，祇好委爲泛聲。

（五代馮延巳拋毬樂），霜積秋山萬樹紅，倚簾樓上掛朱櫳。　白雲天遠重重恨，黃葉烟深淅淅風。　彷彿梁州
曲，吹在誰家玉笛中？

此調絕似前章句格，惟平仄殊，可能同為一調，與聲詩拋毬樂（一）之組織則大異。

（毛文錫月宮春）水晶宮裏桂花開，神仙探幾回？紅芳金蕊繡重臺，低傾瑪瑙杯。玉兔銀蟾爭守護，姮娥姹女戲相偎。遙聽鈞天九奏，玉皇親看來！

此調前半「七五七五」四句，頗與五代聲詩中所謂「添聲楊柳枝」同格，惟三字短語增為五字耳。後半作「七七六五」，而不作「七五七五」，與聲詩調異，故聲詩不能收，祇好列於此處作例。但至宋周邦彥體，此四句乃作「七七七五」，前二句之「七七」，可能為「七五」之增字耳。其全部調格，可能仍是每一七言之下，附一句和聲或疊句，聲詩之意味仍甚濃。

（馮延巳鵲踏枝）六曲闌干偎碧樹，楊柳風輕，展盡黃金縷。誰把鈿箏移玉柱？穿簾海燕雙飛去。 滿眼遊絲兼落絮，紅杏開時，一霎清明雨。濃睡覺來鶯亂語，驚殘好夢無尋處！

此調前後四五兩句照前項要求，可能原為七言一句，塡實泛聲，乃多二字，而破為兩句。猶之上列好時光調之次句，因五字添成六字，亦破為兩句。高僧傳一五指蕭梁曰：「頃世學者，……或破句以全聲，或分文以足韻，豈為聲之不足？亦乃文不成詮。」詳下文九章一節所引，可供參考。敦煌曲雀踏枝兼具齊言、雜言二體，足為此說之助。已見上文三章五節。

（五代歐陽炯定風波）暖日閑窗映碧紗，小池春水浸明霞。數樹海棠紅欲盡，爭忍！玉閨深掩過年華。獨憑

繡牀方寸亂，腸斷！淚珠穿破臉邊花。鄰舍女郎相借問，音信，教人羞道未還家！

此調凡句尾仄聲處，皆綴二字短語，叶仄韻，依前項要求，可能原爲聲詩，而帶有和聲辭，但唐調五首皆敦煌曲。則打破此項願望，因其換頭作五言三首或六言，二首無從湊成兩首七絕。再二字短語或作三字，下片亦限在第三句下有，與上片同，顯然是五代以前之調。劉氏詞與音樂一編七章指炯作曰：「這詞也可以見得是兩首七言絕句的形式」，並敍李珣同調五首，皆同唐調，上下片各三十字。

（唐無名氏柳青娘）素絲鬢挽臉邊芳，淡紅衫子掩酥胸。出門斜撚同心弄。意徊徨，故使橫波認玉郎。 叵耐不知何處去，教人幾度掛羅裳。待得歸來須共語，情轉傷！斷却妝樓伴小娘。

此調情形與上一首同：如照前項要求，前後之三字句亦可能原爲和聲，其體原爲七言八句之聲詩。

（唐無名氏阿曹婆）昨夜春風來入戶，動如開。祗見庭前花欲發，半含咍。直爲思君容貌改，征夫鎮在隴西坯。正見庭前雙鵲喜，君從塞外遠征回，夢先來！

此調七言六句，三言三句。依前項要求，祇可指後面之四句七言原是七絕，而末尾三字句乃和聲轉變。但前面先綴二句七言，本身且不叶，作何交代？苦不能答。正與好時光同，分明是獨自發生之調耳。

除上列十五調外，應尚有他例須增補。尤其在各調之別體中，或可採得資料。應以出於唐、五代者爲

限。但如不抹殺聲詩之所以爲五、七言者，如不任意擴大所謂和聲、疊句之形式，如不自爲矛盾，認塡添以後之字數可多亦可少，可增亦可減，則眞正足爲塡實和、泛而變成長短句之實例者，似終不多覯。謝章鋌詞話曾謂「浪淘沙二十八字，絕句耳，李主衍之爲五十字；陽關曲亦二十八字，絕句耳，元人歌之至一百字」，詳見末章平議及下編格調渭城曲。均認是詞轉自詩之例證。若尺度之寬如此，則兩宋、金、元詞之令、引、近、慢中，凡調名與唐聲詩之調名相同或有關者，概可指爲從五、七言絕詩塡實和、泛而來，和、泛之質與量將無限制，塡實之方法亦將無限制，豈不滑稽悠謬！至襯字之影響及於長短句調之發生者，亦頗有說，已略見上文三章五節論字句，並另詳於唐雜言稿，茲不複。

上列十五調設若果由詩調轉化，則此項詩調應非隱僻，何以至今一無發現？此項詩調應即同名，入第八節所列之二十七調內，何以又不如此？從知所謂和、泛塡實關係根本渺茫，凡信沈、朱之說堅持詩詞有母子關係者，宜知返矣。

八、詩詞同調名之關係

王國維謂唐人樂府原爲近體詩，其同調之見於花間、尊前者，則多爲長短句。茲比較唐人聲詩及其同調名之爲長短句者，計二十七曲，如下表。上文曾舉曲名見敎坊記，而兼備聲詩與長短句調兩體者二十一調。茲增

入教坊記曲名以外者，並不以短調爲限，如拜新月等之長調亦列入，得二十七曲。因看出彼此間之關係約有六點，王氏之說是否正確，亦可附帶於此驗明。

聲詩

調名	作者	調：言	調：句	調：韻
何滿子	薛逢	五	四	平
	和凝	六	六	平
烏夜啼	聶夷中	五	四	平
拜新月	李端	五	四	仄
三臺	韋應物	五	四	平
	王建	六	四	平
突厥三臺	韋應物	七	四	平

長短句詞

調名	時代	作者	調：片	調：字句	調：韻	所據書	關係
何滿子	五代	毛熙震	二	六六七六六六	平	花間集	因襯字成定型。
錦堂春 烏夜啼	五代	李煜	二	前五六七五 後六六七五	平	全唐詩	不明。
拜新月	唐	無名氏	二	十七句、八十五字	平	敦煌曲	不明。
調笑 三臺令	唐	韋應物	一	二二六六六二二六	仄平	全唐詩	不明。

南歌子	裴諴	五	四	平	南歌子	唐	溫庭筠	一	五五五五三	平	花間集	增字句。
						五代	歐陽炯等	二	五五七六三、雙疊	平	尊前集	
							毛熙震				花間集	
甘州	無名氏	五	四	平	甘州子	五代	顧敻	一	七三三七五三三五	平	花間集	不明。
甘州歌	符節	七			甘州遍		毛文錫	二	十五句、六十三字			
甘州樂	失名	五	八		甘州曲		王衍	一	三三三七五六	平	全唐詩	
玉樹後庭花	張祜	五	四	平	後庭花	五代	毛熙震	二	七四七四、雙疊	仄	花間集	不明。
					後庭花破子		李煜	一	五五五五三四五	平	二主詞	增字句。
拋毬樂	皇甫松	五	六	平	拋毬樂	唐	無名氏	一	七七七七五七	平	敦煌曲	增字。
柘枝	薛能	五	六	平	柘枝引	唐	無名氏	一	七五五七	平	樂府詩集	不明。
離別難	無名氏	五	八	平	離別難	五代	薛昭蘊	二	十九句、八十七字	平仄	花間集	不明。
生查子	韓偓	五	八	仄	生查子	五代	孫光憲等	二	八九句四十二一字	仄	尊前集	增字句。
							牛希濟等		八十句四十一二字		花間集	

採桑子	張祜	五	八	平	採桑子	五代	李煜 和凝	二	七四四七、雙疊	平	尊前集 花間集	不明。
怨回紇	皇甫松	五	八	平	怨回紇	唐	無名氏	一	七七七七五七	平	樂府詩集	不明。
漁父詞	顧況	六	三	平	漁父	唐	張志和	一	七七三三七	平	尊前集	不明。
漁父引	李夢符	七	四	平	漁父	五代	和凝等	一	七七三三七	平	花間集	不明。
蘇摩遮	張說	七	四	平	蘇幕遮	唐	無名氏	二	三三四五七四五、雙疊	仄	敦煌曲	不明。
一斛珠	江采蘋	七	四	平	一斛珠	五代	李煜	二	前四七七四五 後七七七四五	仄	全唐詩	不明。
婆羅門	李益	七	四	平	望月婆羅門	唐	無名氏	一	五五七七五五	平	敦煌曲	增字句。
浪淘沙	白居易	七	四	平	浪淘沙	五代	李煜	二	五四七七四、雙疊	平	全唐詩	不明。
鳳歸雲	滕潛	七	四	平	鳳歸雲	唐	無名氏	二	九句、四十一字、雙疊	平	敦煌曲	不明。
竹枝	顧況	七	四	平	竹枝子	唐	無名氏	二	七五六七七、雙疊	平仄	敦煌曲	不明。
楊柳枝	白居易	七	四	平	楊柳枝	五代	無名氏	一	七四七五七四七五	平	敦煌曲	於和聲上加襯字。
浣溪沙	韓偓	七	六	平	浣溪沙 山花子	五代	無名氏	二	七七七三、兩片	仄平	敦煌曲	增句。
鵲踏枝	失名	七	四	仄	鵲踏枝	五代	馮延巳等	二	七四五七七、雙疊	仄	陽春集	因襯字成定型。

（甲）聲詩之同調名在唐代即另有長短句調者，凡十一。但其中之長短句調確爲唐辭者，不過韋應物之調笑、溫庭筠之南歌子及張志和之漁父三調而已。餘見敦煌曲者，或有五代之作品夾雜其間。至樂府詩集所列之無名氏，不過假設爲唐人耳，郭氏並未有明確決定。

（乙）聲詩調名見於尊前、花間二集者，表內特爲逐一詳列：唐代僅張之漁父、溫之南歌子二調而已，不能算多；五代之長短句調見於二集者凡八，則與唐人之作有別。王氏前說，如兼賅五代之調在內，雖稍近，仍未占多數。

（丙）所謂「調名相同」有兩種：一乃正名與正名相同，占二十四調，一乃詩之正名與曲子之別名相同，占三調。在長短句內，烏夜啼乃錦堂春之別名耳，三臺令乃調笑之別名耳。

（丁）二十七調名內，有十九調之句法關係不明，而調名或其別名竟然相同，未必無故。但旣不獲覩諸調之歌譜，僅就字句之形式以探討，自難得其究竟。若作穩健之臆測，乃因聲譜有一部分採用舊曲而變，故沿其名；至新曲之辭，已依聲另造，非以舊曲之五、七言絕爲藍本，從而增損改削者所能合度矣。說者謂凡此皆由五、七言絕詩變來，未免膠柱。末章卒讀內所列「竹枝與竹枝子」一條，可以爲例。四章【丙】虛聲說內，曾見沈雄古今詞話有關之說，謂聲詩如唱虛聲，便保存爲詩體，如就虛聲處塡唱實字，便成長短句。看似自然合理，足以說明一部分名同調異之故；但試問：此等長短句豈皆由塡實

虛、泛而來，則此處所謂「關係不明」者，尙何至有十九調之多歟？勢必又謂塡唱實字之幅度太大，致無從據字句形式以追求。旣然無可追求，則未免虛幻，暫時卽難如此主張。詞譜於此等名同調異者，每曰：「借舊曲名另翻新聲」，其實因先借舊曲之聲，然後方沿其名；若全翻新聲，必早創新名矣。夫全然舊聲者，文人好奇尙創造新名不已，況有新聲者，又有誰樂用舊名？舊名之存者千百數，倘漫無關係，又將何取何捨乎？可知專一借名，乃難有之事。宋史一四二樂志原曰：「宋初置教坊，得江南樂，已汰其坐部不用，自後因舊聲創新聲。」謂始汰南唐坐部諸調不用，後又因其聲而創新聲，非用舊名創新聲。

（戊）十九調名內，有十四調之體段長短，在聲詩與長短句間，彼此差異甚大；且句法亦大異，或叶平、或叶仄，又多不同。——拜新月、三臺、突厥三臺、甘州、甘州歌、甘州樂、玉樹後庭花、離別難、採桑子、蘇摩遮、一斛珠、浪淘沙，鳳歸雲、竹枝是也。其中如三臺與三臺令，雖各有六言四句之關係，但三臺令之六言四句分叶三種不同之韻，絕非聲詩三臺六言四句之情形。另有三調，彼此體段雖相仿，而句法仍甚異：或各句中之平仄不同，或字句均減，或字數同而句數減，——烏夜啼、柘枝、想回紇是也。另有二調，乃漁父詞、漁父引之與漁父，實乃各自爲各之調，可云彼此根本無關。旣然無關，便不得因漁父比漁父引少一字，遂成立由詩變雜言反而減字之例。

（己）餘八調名內，齊言、雜言之關係比較明顯：雜言何滿子、楊柳枝與鵲踏枝之如何形成，已詳

上文三章五節論字句。南歌子之長短句調內，顯仍保持五言詩句，一望而知；五代加爲雙疊，並略增字。拋毬樂增五言爲七言，其餘所有之格調、平仄均仍舊。生查子一入五代，便增字、破句；尤其在第五句發生變化，不得不分爲前後兩片。婆羅門之變，增字增句特多，說見上文第六節。浣溪沙可能先有雜言，後有齊言，詳敦煌曲初探，乃一變局，表內姑妄列之。此外從後庭花破子看玉樹後庭花，亦尚略有關係，或爲五絕增加字句而成雜言。

（庚）大曲各片句法不同。如卜算子亦是大曲，各片中慢片極長，是雜言；令片甚短，是齊言。

總之，從長短句詞百三十一調之分類數字表，以查考聲詩與長短句調之間確有關係者，僅十分之一弱。從二者同調名之字句、平仄、叶韻等以查考二者確有關係者，僅十分之三弱。足見向來以爲長短句調多由唐人詩句變來，其間關係必如何如何密切者，皆過分揣度之辭，未加深考。調名相同，現象屬實；塡實和、泛，關係不眞；而百五十四調又非最後永恒之數，故此處所謂十分之一與十分之三者，彼此無從符合統一。此項研究，須俟詩調之著錄由目前之數至少上升一倍，達三百以外，庶可以有進展，其可靠性乃益提高耳。應牢記在心者，仍是上文所提出隋太常寺製齊雜言調同時完成，絕非父子兩輩之說，方是根本。

九、詩人樂工均倚聲

聲，樂家所創，或老樂工所翻也；辭，民間或文人所作也；歌，男女伎工及其他歌者所發也。文人作辭，原或爲聲，或不爲聲。爲聲而作者，按常情必自求合於調。齊言、雜言，擇調自由，而下筆自了；斷無先作齊言，於聲未合，再賴樂工歌唱時爲之一一增減扭捏，改成雜言之理。張說、崔國輔、張祜、劉禹錫、白居易等所作如此，皇甫松、溫庭筠等所作亦如此。如白、溫諸家，或親自調訓歌舞，或躬與管絃雅奏，文人與樂工之間絲毫無隔，亦卽聲與辭之間亦絲毫無隔。使詩體果與聲曲不符者，諸家何以樂爲此等「不符」之事，至於連篇累牘，且已視爲故常歟？唐、宋兩代，齊雜言之樂正盛行，後世有若明、清，詩詞之樂均已失傳。樂既失傳，詞人始皆主文而不主聲；倘以明、清之作者視唐、宋之作者，便是大誤！就樂工言：方其選辭入樂，原甚自由，凡不合樂者，何必選之於先，又不憚煩，復爲之一一改正於後歟？若旣慕其辭之出於名家，則必重視其辭之原來文字，祇有改聲以就辭耳，其事並非不可能，又安見其必然改辭以就聲歟？顧主張盛唐以後所有長短句調皆由塡實泛聲而來者，欲貫徹其所主張，乃另造「詩人不知倚聲」之游說以輔佐之，若按之常理常情，則俱相反，其說終未足憑，可知矣。事意所在，不辨不明。茲選列謝、王、龍三家之言爲例，一一商討如次——

清謝章鋌賭棋山莊詞話曰：

詩人自爲五、七言絕句，樂部歌之，襯字、泛聲，遂變成長短句。太白、飛卿即並其襯字、泛聲填之；非絕句之外，別有長短句也。

王國維雲謠集雜曲子跋曰：

唐人樂府見於各家文集、樂府詩集者，多近體詩。而同調之見於花間、尊前者，則多爲長短句。蓋詩家務尊其體，而樂家只倚其聲，故不同也。

龍沐勛詞體之演進曰：

倚聲填詞，詞中所表之情，必與曲中所表之情相應。非若率意作五、七言詩，一任樂工之選調排入，其不相融洽者，獨可藉泛聲以資救濟。……長短句未興之前，無論何人所作詩，或古體歌行，或近體律、絕，無不可入曲者，特其配合之權，操之樂工耳。……所謂五、七言古近體詩，形式並過於平板，少變化。且絕句以四句爲度，以之入曲，必不能恰應節奏。於是樂工之流，不得不謀救濟之方。其法有二：一爲利用泛聲，化一定之詞句爲參差錯落；一爲重疊歌唱，使有低回往復、悠揚不盡之音。

如謝氏言，太白、飛卿一在開元，一在大中，亘一百三四十年之久，乃覺一貫於無聊之生活中；既非作聲詩，亦非創雜言調，僅專一追隨樂工之後，以填實襯字、泛聲爲能事，史實果如此乎？沈義父

樂府指迷謂「古曲一腔有兩三字多少者，或句法長短不等者，乃教師所改換；亦有嘌唱之腔，多添了字，不必照作。」詳見四章觀聲說引。豈非太白、飛卿之所硜硜以爲者，正南宋詞人之所相戒不爲者！兩代詞人志願好尙相去之遠，亦何至於此？史實果如此乎？今憑主觀，竟將太白、飛卿之藝事強行差排如此，實不能令人無憾！張懷慶就李義府五言四句堂堂辭添字爲七言四句，大唐新語詆之爲「偷」，時諺嘲之曰：「活剝王昌齡，生吞郭正一！」詳下編格調堂堂（一）後。張之添字，原是偷文，並非翻聲，然此種作風已爲當時文人所恥，絕非當時文人所好，大可供此參考。何況太白生平，前人認其且未必爲長短句詞，其說原亦主觀，並不足信。但又何必一反其道，另趨極端，而謂太白作辭，陋不足以直接合樂，但知降而求合於樂工之唇吻而已，於義究何取乎？太過與不及雖殊，其不切實際，誣枉古人，同也！在飛卿所塡長短句之調中，是否皆其所自創，十有八九無明文；然雜言、短語、通叶、換韻，一一具備，已極盡長短變化之能，則是人人所見。而謂諸調之初並非自立，亦皆以五、七言絕詩爲之本質，爲之「母體」，從而塡聲嵌字，始成今日之面目者，其孰能信？

王氏認長短句之體乃樂工所唱出，且凡非長短其句者，卽不足爲倚聲，乃將倚聲之功專屬樂工。意在詩人所爲既屬齊言，則未嘗倚聲。此說按之實際，亦復難通。因聲詩之爲齊言，自結合於齊言之樂，既合樂，則其本身何嘗不倚聲！除少數有和聲、疊句之曲調外，詩集中之詩與歌譜中之辭，彼

此字句並無不同。詩人於此，又何來「尊體」之意？王氏分明有二誤：第一誤在以調屬辭，認爲齊言無調，雜言方有調，無調便無聲可倚。對同名異體之二辭，（指齊言、雜言。）又過分強調其關係，以爲必然彼由此出，遂謂詩人集內之齊言乃尊體，而樂工口中之雜言乃倚聲。事實並不然：例如鳳歸雲曲，雖有滕潛七絕一體，及雲謠集中長短句之另一體，但二者各有其聲，故文字亦各有其體；辭體因聲而異，不因一有聲一無聲而異，不能強指雲謠之辭乃就滕潛之詩塡聲而成，（雲謠集內鳳歸雲八十四字，滕潛詩乃七絕，相去太遠。）又安知滕詩原未倚聲歟？王氏第二誤或認聲詩之唱疊句者，便是長短句。須知此二者之間，尙隔一層，不是一事。和聲於疊句並不影響聲詩之爲齊言，已詳三章五節。疊句乃所以倚聲之一道，僅將其辭之某部分重唱一遍而已，其辭則仍是聲詩也。必俟疊句已不唱，就其位置已塡入其他字句，視作正文後，其調方成長短句。今對於凡有疊句唱法者，即認定其辭之作者原未倚聲，可乎？如皇甫松有竹枝、採蓮、拋毬樂三調，備列和聲、疊句無缺，正屬倚聲之證，非常難得。如王氏言：凡此和聲、疊句在皇甫集內一一表現無缺者，反而成爲皇甫於辭未曾倚聲之證，何其戾耶！又如王維之渭城曲，後來被樂工選唱爲三疊之調，非王維始料所及也，能謂王之僅爲七言四句者，乃其不倚聲之故乎？抑其有心對於詩之「尊體」乎？說之比較可通者，惟有曰：當時樂工之唱爲齊言或雜言，或唱爲齊言而加和聲、疊句，事屬倚聲，固無待言；即文人之寫出齊言，若初未準備

作歌辭，便無所謂「聲體」；若已準備作歌辭，亦並非鄙視倚聲而不屑爲。參看本編後附「札記」，述白居易爲蕭鍊師作步虛詞所證。此事經歷中、晚唐百五十年，前後一律，並非到溫、韋之作，方與樂工所唱者合一，而初、盛唐張說輩所作，便乖違當時之歌譜。盛唐樂工之歌，應卽用詩人原作之五、七絕以倚聲，在歌唱前，並非必經一番手續，先爲一一變更辭體。晚唐文人之作，亦必直接倚聲於歌譜，並不俟樂工爲之先驅，文人始從後追隨。晚唐資料，民間並有邀約文人代作歌辭者，詳下章歌謠節。清江愼修律呂新義亦有「學士大夫不能勝工師」語，要亦部份情況而已，非全面如此。不然，天寶間之國秀集載詩二百二十首，作者九十人，編者正與同時，安得悉稱其「可被絃管」耶？不然，新唐書一六八劉禹錫傳又安得曰：「每祠，歌竹枝，鼓吹，……禹錫……倚其聲，作竹枝十餘篇」耶？況周儀蕙風詞話謂「倚聲」二字始此。此事正可爲中唐詩人直接以詩倚聲者作一明證，當時詩家要不止劉氏一人如此也。清毛奇齡西河詩話三：「劉禹錫造竹枝詞，只作詩，及入樂，則然後曰：『其調中黃鍾之羽。』當其作詩時，何嘗逆計曰：若字入若律，若句入若調哉！」毛氏旣不詳讀禹錫竹枝詞自序，又不參考史傳，信口翻瀾，未足據。末章有「詩人伶工互相倚重」條，闡此義。

如龍氏言，唐代樂工有選一切詩之權，有選一切調之權，有改一切聲詩之權，改齊言爲雜言。有改一切曲調之權，無泛聲者加泛聲，無疊句者加疊句。顯覺誇大。一、和聲、疊句之有無多寡，乃曲調中固定之事，唐、宋皆然。在唐，惟「新翻聲」或「添聲」者不然，然僅僅有限之數調爲爾，並非任何一曲皆有「新

翻聲」與「添聲」也，樂工何來如此之大能，亦即何來如此之大權歟？二、樂曲就辭配聲者外，尙有就聲配辭之一格在，乃文人直接因聲作歌，並非由樂工從中撮合。如張說之舞馬千秋萬歲樂詞，已注明「爲潑寒胡戲所歌」。李白之舍利弗、盧綸之皇帝感、元結之欸乃曲、劉禹錫之竹枝、白居易之楊柳枝、溫庭筠之達摩支等，自盛唐以至晚唐，舉不勝舉，均在各家詩集之中即已標明爲何調之辭，辭與調之結合，均未嘗假手於樂工，其調亦並非一一皆有和聲、疊句之規定者。凡此，豈龍氏之說所能該？又豈可悉揮諸五、七言或古、近體歌詩之外，置而不論乎？故其說可商討，但結果否定。

十、劉、王史說商榷

從南宋朱熹以迄近人蕭滌非等，於聲詩與長短句間之變化及詞之起源，均祗信塡實泛聲成爲長短句之一說。欲圓此說，乃不惜多所造作，以偏概全，略如上述。及劉毓盤有詞史，王易有詞曲史，於此推波助瀾，更多引申。認爲聲詩與長短句間之變化如此，聲詩本身五、六、七言間之變化亦如此，牽強附會，愈趨愈遠。二家著述，皆史也，倘事實之眞象一日不明，學者於此，難免即倚爲「信史」，而篤守其說，毋乃失實太過！是不可以不辨。

劉史先後舉五、七言絕句諸調名，謂其體同而律不同，（詳末章平議。）乃曰：「由此（指五言四句。）一變而爲

五言六句，再變而爲五言八句；又謂又由五言四句變起，而爲六言四句，再變而爲六言八句，三變而爲六言十句；又謂由五言四句變起，而爲七言八句，再變而爲七言六句，三變而爲七言四句。」此中問題甚多：何以凡字句指體同而歌譜指律不同者，字句必須有變？劉氏未明其故，一也。曰「又變」者，意謂六言、七言皆自五言變來，此何以變？又如何變？亦均未詳，二也。五言與六言間，就形式、腔調、韻致言：一爲奇數句，一爲偶數句，頗有距離。若果由五言變六言，是變之大者！不能無因，應有其漸，豈非僅僅「又變」二字所能說明，三也。五言、六言循其句數，皆由少變多，惟七言獨由八句、六句變至四句；一切倒退：句數則由多變少，體段則由長變短，更屬費解，四也。且曰「由此」者，乃以五言四句爲一切演變之出發點也，則以五言四句一變忽爲七言八句，毋乃不可思議！五也。將謂不然：七言八句乃由五言八句變來，循此原則，六言四句亦將由五言八句變來矣，愈覺突兀，更說不通，六也。七言四句爲聲詩之重心所在，唐初承隋樂而早有之。劉氏亦信漁隱叢話語，以小秦王爲最早，即七言絕句也。何以必俟七言先變爲八句，經過六句，而始有七絕？——乃尤爲不可解者，七也。

王史襲劉氏說，惟於七言則曰：「其七言四句者，……更增而爲七言八句，再減而爲七言六句」；於六言則曰：「有六言焉，……其四句者，……更增而爲六言八句」。此二點與劉說小異。而劉氏所列

次序與舉例中，猶顧及辭人時代之先後，王氏則否：七言四句舉元結、楊玉環、王建、王麗眞之辭爲例，而七言八句又舉沈佺期、徐昌圖之辭爲例，七言六句又舉五代薛昭蘊之辭爲例。試問：玄宗開、天間與代宗大曆間欸乃曲。所作之七言四句在後，何以顚倒時序，反而變成中宗神龍間所有之七言八句乎？將謂此等變化原不按時序，則七言八句爲七言四句所變，而七言六句又何以必爲七言八句所變？既可由少變多，又可由多變少，既可由前變後，又可由後變前，更成何種順序乎？支離混亂如此，將何以爲信史？竊恐二家所言之如許變化，並非唐詩事實上在變化，乃纂史者之筆端承其主觀想像，在憑空變化，根本與事實無涉耳。聲詩格調初步錄聲詩百五十四曲，先按五、六、七言三類及二、四、六、八、十等句數爲序。在字數、句數均同之諸調中，則依其樂曲發生時代之先後，或依其始辭作者時代之先後以次之。辭前並皆著錄「創始」一項，以明其調之創始時期。——如此雖覺簡單機械，但並未妄生是非也。若從聲詩之字數、句數以求，則諸體之間，並無由此變彼，由彼變此之迹象存在。二家纂史既須求信，何能無中生有，向壁虛造？

以上所述乃聲詩本身之問題，與長短句調尙無涉。顧二家繼此所言者，乃從聲詩變化爲長短句詞之層次，竟亦沿上述之同一路線向前，彼此關係正切，結果乃益爲荒遠！劉氏於上文「三變而爲七言四句」之語後又續曰——

其漸變而爲長短句者，始於一點春，繼以回紇曲，即由五、七言詩相合而成者也。……玄宗……有好時光，……變亦五言八句詩。如「偏」、「蓮」、「張敞」、「個」等字，本屬和聲，而後人改作實字也。李白和之，有清平調、菩薩蠻、憶秦娥、清平樂、桂殿秋、連理枝等詞。其餘諸家，若張志和漁歌子，即七言絕，惟第三句減一字，改作三字二句。……鄭符閑中好，即仄韻五言絕，惟於第一句減二字，改作三字一句。……

此外劉氏所舉長短句句調，謂於某句減四字，某句加三字等，均由五、七言句變成者，其例尚多。總之：劉氏之處理乃在若干長短句詞調內，先抽去五、七言句，然後視其剩餘各句中之字數如何：凡少於五、七言者，則謂其已減若干字；凡多於五、七言者，則謂其已加若干字。且其加減程度無限制，多者可達原字數一半以上，對七言可減其四字，變作三言。任意安排，漫無標準。經如此自由處理以後，固無目的不可以達，於是爲作結論曰：「凡此諸調，皆由五、七言絕詩所變成。」噫！視天下事毋乃太易矣！

王史於此，再襲劉氏之說，而益擴大之：分析唐、五代長短句調之句的本質爲五言之四句、八句，六言之四句、六句、八句，七言之四句、六句、八句，共八種。其變化方法有六：（一）句中字數凡少於認定之本質者爲減；（二）凡多於認定之本質者爲增；（三）單片之外有雙疊；兩片居多，並非眞正之雙疊。（四）獨韻之外有轉韻；包含平仄通叶。（五）又有增叶小韻；或謂之「二言短句」。（六）增字以後，破爲兩短

句。即「攤破」。王氏共擧所見尊前、花間長短句四十調以爲例，又爲之立說曰：「就五言、七言、六言增減字句以爲長短句，其迹象皆可徵諸初期詞調而得之。試按上述諸式指聲詩本身演變部分。爲之分析，則樂府變詞，事實昭然，無訝於詞體之突興也。」具體第三又曰：「大抵中唐以前，詞調猶簡，韻律猶寬；下逮晚唐，益趨工巧。溫庭筠金荃一集，新聲雜起，……轉換迅速，間叶短韻，所謂盡其變也。」又曰：「詞體成立之順序凡有三例：初整齊而後錯綜，一也；初獨韻而後轉韻，二也；初單片而後雙疊，三也。」

觀於二家此項進一步之史說，離開史實更爲荒遠，已甚明顯，虛實有不俟辨。茲但扼要擧出兩點有關之現象，以供商榷——

一曰：二家之說，源於宋人「塡實詩之泛聲乃成長短句」之主張，但在此主張中，宋人敍唐人之所爲，僅曰「添」、曰「塡」，末曰「減」、曰「破」。添聲之事，已遲在五代，前未嘗有。溫庭筠集所謂「新添聲楊柳枝」大字，多半爲後人所加。其辭實際仍是七言四句，並未見有添。沈括、朱熹認此爲唐人之所爲，已誤，何況謂唐辭尚有「減字」、「偷聲」與「攤破」之一套，豈不益難！沈謂唐王涯創塡辭入曲之格，今日既不見王涯之辭，又不詳其法，沈氏可能有誤認處，不敢盡信，語詳下文。尤當指明者：「減」、「破」等法，乃北宋人在詩樂與詞樂間之所爲，與唐代詩樂與詞樂間之關係更何干？北宋人假託呂巖仙筆作減字木蘭花，全唐詩曾收之，全不可信。二家強勉中唐

文人兼用後來北宋發展詞調之方法，以變詩爲詞，曾何遇乎？上文四、五兩節指明唐、五代歌辭大部分與絕詩無干，曾嚴正提出宋儒之說在塡與添，由絕詩變成之長短句字數祇可較多，不容減少。上文第六節所舉塡實和、泛之例中，對好時光與鵲踏枝二調曾曰「破句」，乃因增多一二字，始破一句爲二句；並非若劉氏對漁歌子所指，因減少字數而破一句爲二句：彼此大不相同！增字有和、泛聲爲之基礎，試問減字所遇何在？北宋減字，因偷聲而減，分明是長短句內部之變化，並非齊言、雜言間之變化。「偷聲」因聲立說，是主；「減字」是文人因辭立說，是從。詞譜八於偷聲木蘭花云：「另偷平聲，故云『偷聲』」，不合。「偷」乃減省之義；至於改仄韻爲平韻，何「偷」之有？杜文瀾憩園詞話一引吳穎芳論「塡詞」曰：「或變易前詞仄字而平，平字而仄；或前詞字少而多之，融洽其多字於腔中；或前詞字多而少之，引伸其少字於腔外；皆與音律無礙。」末層正努力爲「減字」作解釋，若「引伸其少字於腔外」，終於費解。惟吳氏明明指塡詞言，不指變詩爲詞言。徐棨詞通「論歌第四」曰：「詞調中亦有添聲減字諸例，正與唐律、絕及南北曲長短就拍之意相同。」其說亦非，唐絕加長以就拍則可，實無從縮短以就拍。二家意識，專在由詩變詞，由齊言變雜言，故但見因增字而破一句爲二句者。事實上唐曲字句間之變化，「破」以外尚有「連」，尚有因增字而連二句爲一句者。如敦煌曲中魚歌子曰：「五陵兒戀嬌態女」，擣練子曰：「辭父娘了入妻房」，「戀」字、「了」字所爲，皆連上下各三字句爲七字句也。例證稍寬，視野稍廣，便知事實之究竟，並不如吾人初步主觀所定之簡易。

二曰：聲詩「言」分五、六、七，「句」分四、六、八……「片」分單、雙，乃有意識之事；其數之多少，

非可任意伸縮增減，漫無限制者。不然，由此等詩所變成之長短句詞，在本質上，自「言」以至「片」，勢必皆可此可彼，非此非彼，亦此亦彼，彈性之大如此，尙復成何歌辭？成何樂曲？例如凡八句者，亦不妨認作四句之雙疊也，則八句一類可以取消；凡五言者，亦不妨認作七言減二言也，則五言一類可以取消；或凡七言者，亦不妨認作五言增二言也，則七言一類可以取消。兩句三言，既可認作七言減字爲六言以後之所破，則兩句五言，亦可認爲兩句七言減字爲十言以後之所破；而五言一類，又可以根本不成立。同爲二、三言之疊韻句，何以在中唐乃爲「增叶小韻」，在晚唐乃爲「間叶短韻」？因而一則認爲「韻律猶寬」，一則認爲「盡其變化」，其故又何在歟？……依此類推，將矛盾百出，其說終難自圓。此果爲有唐一代樂府中實際所行之法、而且有迹象可徵、事實可據者乎？抑或僅屬劉、王二家之牽強附會，支離造作，主觀想像歟？

二家之外，類此主張者，國人亦尙有在。除劉堯民詞與音樂說所同者已見於下列專節外，茲更舉三家主張以副之。

冒廣生新斠雲謠集雜曲子發凡之說（同聲月刊卷十二號）曰：「五、六、七言絕之變爲小令、小令之變爲長調，不外此增、減、攤、破四法。」所謂「增」，指襯，及有增字、增句、增疊；「減」，與「增」對待。（參看下文第十節，對青木氏增減說之商榷。）「攤」，略近於破，與增亦小異。「破」，指句法中變上六下四爲上四下

六，變上四下三爲上三下四，變「四四四」爲「六六」，變「四四五」爲「六七」，變「六四六」爲「四六六」等。循是以言，由五、七絕變爲長短句詞後，雖字數少於二十或二十八亦可，五、七言句法中，上二下三與上四下三之常格，雖不保存亦可；與劉、王二家之說頗近，與本書上文之主張則相反。冒氏校雲謠集之拜新月辭又曰：「凡長調，無論字數多寡，每徧只四官韻，以其從五、六、七言絕句出，故每句還他一韻；四韻之外，皆增韻也。韻何以要增？以字句多，不增韻則嫌板疏也。」循是以言：不但長短句詞中之短調，從五、六、七言絕句變來，卽其長調亦從五、六、七言絕句變來。其設境之廣，造意之奇，直出常情常理之外。而謂長調中原只四韻，以符絕詩四句之數，餘皆增韻，作用在使原唱腔中之節拍可以充實勻稱也。此種處理手法，斬截明快，誠然有之，若唐、宋燕樂曲調之發展史實，果如此乎？不如此乎？竊恐已不堪問！冒氏並指其法曰：「此粗研音樂者皆能知之，獨後來詞家死在句下者不知。」夫「句下」誠非吾人之死所，但若投向主觀之幻想中，却亦無多活路可走。「句下」雖活，而舉凡原則、系統與事實根據等等，倘無一不死，則亦終未見其果然是活耳。

劉永濟宋代歌舞劇曲錄要之總論內，曾指渭城曲曰：

> 歌者採以入樂時，將原詩字句裁截成二字、三字、四字等部分，再重疊之，遂有陽關三疊的曲名。……此種疊法，且合於七言詩句組成的規律。因七言詩句本是用二字、三字、四字、五字等組成的，所以照其組成部分

分截之，再將它重疊之，便成了長短句。

劉氏所舉實例，乃「渭城朝雨、渭城朝雨浥輕塵、浥輕塵」，餘三句仿此。或「渭城，渭城朝雨，渭城朝雨浥輕塵。」餘三句仿此。按此所謂「規律」，不僅適用於七言句，即四言、五言、六言句，亦何嘗不由許多二、三、四言之短語組成？實不成其爲「規律」也。若先經裁截、再繼以重疊之過程與成果，在唐代之史實中，究有依據否？抑全出主觀想像？——値得查考。劉氏續舉顧敻楊柳枝之有四句和聲辭，謂與楊柳枝原格七言四句者一經比較，對於上述由裁截與重疊而成長短句之事實，乃「更加了然」。竊恐此層並難了然，因一爲疊句，一爲和聲，性質不同，難於相混。一爲裁截本辭之字句，一爲外加之辭句，成分不同，又無從比附。劉氏曰：「由整齊的詩句變成合律的長短句，方式是很多的。」方式固不厭其多，惟任何方式，總須是唐代之所曾有，却無從由今人代爲臆造耳。

沈知白中國音樂詩歌與和聲謂「王衍的醉妝詞裏，兩個三字句指「者邊走」「那邊走」等。相當於一個五字句」；原辭「只是尋花柳」，「莫厭重盃酒」，均五字句。又謂「白居易的花非花裏七字句，改爲兩個三字句」，意指白辭「花非花，霧非霧，夜半來，天明去」，四個三字句，乃由兩個七字句改成，倘還原爲七字二句，全詩便成一首仄韻七絕。沈氏具說曰：

民間歌曲有時爲了要求節奏上的變化，而打破齊言的格律，在七字句之間插入三字句，或將五字句、七字句

改爲兩個三字句等等，如今在地方戲曲和說唱的唱辭裏，這是極爲常見的情形。唐代詩人必然也模仿民間歌曲中的這種變格的句法，所以絕句之變爲長短句，也不能說完全是由於在和聲處塡入實字的結果。

此乃對於某種現象應作如何解釋之問題。今日地方戲曲用一定曲牌者已甚少，用者又未經徹底整理。執其一二現象，各憑主觀，指爲原是齊言，經「打破」而「相當」，已成爲雜言，固無不可；若另作一說，指一二現象爲原是雜言，未經「打破」，無可「相當」，亦何嘗不可！但若循上文分析二史之得失以推，則沈氏此說，分明受二史之影響，承認由詩變雜言，字數可減、平仄可改種種而來，即難免與二史之說有同一之未妥。何況在方法上，從今日地方戲曲情況以逆料千餘年前唐代民間情況，又逆料唐代詩人「必然」作同樣之模仿，然後長短句始生，得毋有渺茫之嫌？文學史上之新文體多先有於民間，誠然；但長短句歌辭之先有於民間，自存在其確切途逕；然如沈氏「打破」「相當」之說，則恐非其途逕也，不可不慮。唐代民間歌曲大都在敦煌遺書內，沈氏何以不敢向敦煌歌辭驗證？

十一、青木氏詞格發達說商榷

青木正兒關於詞格底長短句發達底原因一文，認我國詞體長短句之發展有五種原因。前三因總曰：「以絕句調爲基礎而生變格的」，正合本章論點之範圍，故於此加以商榷。所謂前三因之標題曰：

(一)由於本詞自身底句法底伸縮分裂。

(二)由於在泛聲及和聲中塡充實字，加入本辭。

(三)由於在樂曲底「間之手」塡充實字，加入本辭。

所謂「伸縮分裂」，歌辭隨音樂而定，捨樂論辭，不合。歌辭是文學，非像皮筋，有何「伸縮分裂」可言？用語不當，辭不達意。原文於第一原因之解釋曰：

從唐樂底遺聲的日本底雅樂，和現在中國樂曲底歌法上，來想像唐代絕句底歌法，必用着許多「磨調」。(把一字的歌聲延長了來唱。)這「磨調」處增加二字、三字，在聲樂上是沒關涉的。又省略幾個不是「磨調」的部分的字，把這以前的字餘韻延長，容易成爲「磨調」。又由字底增減，對於原曲底音節，加以多少修正，便易於歌唱。增加文字的實例，這看元、明以後戲曲底曲辭盛行，應用襯字，便可知道此間底消息了。既有襯字，一方面減少文字之能成立，自也不能不承認了。

從作者之全文看，知其所以體認我唐代歌詩者，處處用該國歌唱之實際情況相比較，便不蹈空，是其特點。青木氏原文曾曰：「這決不是架空之論。」故文內曾引「小六節」古謠歌法，及「拍子字」、「間之手」、「拍子言葉」、「囃言葉」、「利士姆」等日本歌法。參看四章九節所述。吾人倘於此等歌法尚不了解，實無從商榷其主張之得失。惟青木氏於引用該國種種歌法中，又參雜我宋詞、元曲之情況，對我唐詩之歌唱

情形殊不相符，則事實顯然，爲國人皆可以辨者也。例如此處所謂「磨調」者，日本樂有之，若我國古樂之說中，曾所未聞。所謂「歌聲延長」，指同音階向前作平直之延長歟？抑有韻逗曲折、抑揚高下之延長？並無說明。而此一主張之重點，尤在歌辭字數不但可增，且可以減。增者，指如元、明戲曲之用襯字，即作爲其說之依據；若減之依據，究竟何在？不能答，其實毫無依據耳。顧青木氏之說，與上節所見冒氏之想像相同。曰「減」乃與「增」對待，既能增，便能減，却未省天下事物之變化各有其客觀條件，若變化與變化之間，不能一概互爲反面條件。按唐聲詩中確有用襯字使句數增多者，（詳三章五節。）但從未見有削減正字，甚且達幾個之多者。祇須略推情況，便知事實正不容許如此。試問：五、七言絕總不過二十或二十八字，在合樂時，一般人正嫌其太少，對聲曲折不敷分配，在此種情況下，尚如何能背道而馳，反有所削減？從甲調減字以成乙調，乃北宋詞樂內部始有之事，並非早期由詩變雜言歌辭之法，上文已屢及之。後來南北曲中襯字、襯句甝極盛，若削減正字以成新調之事，亦從來未聞。乃青木氏想像唐代絕句之歌法，竟謂「必用」此種字數可以自由增減之「磨調」，不知何以知其「必用」，終是一種臆想耳。（宋詞之「減字」是否即同所謂「磨調」，仍待探討。）由此臆想產生彼雜言曲調構成之第一原因，曰「伸縮分裂」云云，其說果能成立否？便是問題。

作者「伸縮分裂」之說，不僅存於第一原因內，且貫徹於第二原因。第一原因舉例爲漁歌子、章

臺柳、花非花、憶江南四調。對前三調所有之三言二句，均指爲原是七言句，作上四下三，而因朗誦上抑揚頓挫關係，原説曰「利士姆」，未知果是抑揚頓挫否？待核。被縮去一字，變成「三三」，與其餘之七言三句配合，成爲長短句調。惟青木氏指明此種朗誦「不是歌唱或吟咏」，而與「劇中滑稽者所唱的念訴板」相近。既然不屬於歌吟範圍以內，則其事已非本書主題之所在，是非如何，自可不論。至對憶江南一例之縮字，及第二原因內所舉長相思一例之縮字，據青木氏表示，與漁歌子等有所不同，已涉及歌吟範圍，此處乃不得不加以商榷。青木氏指白居易之憶江南「江南憶，最憶是杭州！山月寺中尋桂子，郡亭枕上看潮頭。何日更重遊？」曰：

> 雖五言與七言混雜，但由五言伸爲七言，由七言縮爲五言，這從「利士姆」上來看，是很容易的。這一闋，也和絕句有關係。……再以實例來看：中唐劉禹錫等所作的拋毬樂，是五言六句，到五代馮延巳等，便變爲七言五句，和五言一句（第五句五字），這種例子並不在少數。這不是因爲五言和七言在調子上可以互調的嗎？

此處所謂「和絕句有關係」，乃指五、七絕詩之本辭中，五言可伸爲七言，七言可縮爲五言，而四句又不完全伸或完全縮，然後乃成爲長短句。實則此說仍然支離，難於自圓。因青木氏於所討論之對象如憶江南，並不具體肯定其前身究爲五絕，抑或七絕，僅專就其有五言與七言混雜之現象，而籠統謂

在原則上五言可能由縮字來，七言可能由伸字來而已，已令人有無從捉摸之感。且此種或伸或縮，必有動因，所爲何來？不應不明。憶江南乃樂曲也，既非朗誦之「念訴板」，即不能指此種動因仍在所謂「利士姆」。應就樂、歌、舞三方面，另求其所以變化之眞正原因，方屬正辦。青木氏文內一面既將朗誦範圍之作用撇開不談，一面又別無確切之道理能於指出，祇就所謂五言與七言成調之表面現象，虛擬一可伸可縮之原則而已，實際何能了事？最不可通者：五言與七言間之轉變姑置不論，若憶江南調之全闋，明明有五句，並非四句；首句明明是三言，並非五、七言。作者文內指此曲之首句曰：「三言獨立」，一語定案。按唐代絕詩固從來無五句之體，亦從來無冠以三字一句、而又許其可以獨立者。既有此三字之句與「獨立」之旨作雙重阻梗於其間，然後青木氏所謂「這一闋也和絕句有關係」之說，已不攻自破矣！憶江南調直是隋代所創雜言中獨自生成之曲調，若從平實處看來，其體與詩誠有何干？何必定欲扭入詩體？至於拋毬樂調，早期有五言六句之聲詩，晚期又有七言五句帶五言一句之長短句調，亦並不足以證明「五言和七言在調子上可以互調」。因此一例中祇包含先五言、後伸爲七言，並不同時又包含先七言、後縮爲五言也。祇有片面，並無雙方，「互調」云云，何從說起？凡由少增多，合乎宋人塡充實字說之常態，猶或爲部分事實所許可；若由多減少，不合所謂塡充之義，於舊說固羌無依據，於舊辭亦隻例難求。所謂由七言縮爲五言者，明明是一種空想而已，而作者

猶曰：「不是架空之論」，何歟？此番謬論，鄰邦漢學中之邪氣，惟有揚起大風，予以吹散，毫不容情。

在第二種原因中，靑木氏對所擧之例長相思，曾逐句注明其性質如下——

(三言)(三言)插入 (七言)第一句　(五言)第二句(相當於七言)
深畫眉，淺畫眉，蟬鬢鬅鬙雲滿衣，陽臺行雨回。
(三言)(三言)插入 (七言)第三句　(五言)第四句(相當於七言)
巫山高，巫山低，暮雨瀟瀟郎不歸！空房獨守時。

並曰：「這是七言絕句形中，二句縮爲五言，再插入六言二句的應作「三言四句的」。泛聲、和聲，變爲本詞的遺形的例。」統觀此說，實亦作者之一家言而已，若驗諸理解，依然窒礙不通。如(一)和、泛聲及其塡充，何以皆當頭設在每片之開始處？詳下文。(二)二句縮爲五言者，何以又都位在每片之結束處？其所以必須縮字之動因又何在？詳上文。(三)試照作者之意，將兩個七言之句及兩個相當於七言之句，聯綴以觀——

蟬鬢鬅鬙雲滿衣，陽臺行雨□□回。暮雨瀟瀟郎不歸！空房獨守□□時。

凡「□□」，皆被縮字之處，其通首之平仄與叶韻果尙成七言絕句否？今知在同一七言四句中，有種種不同性質，不必皆合於唐代之「絕句形」。故上文曾言塡充虛、泛，由詩變詞，祗能變在字數，不能兼變及平仄、叶韻，因「塡充」二字之最大含義終限於數量，不能兼及質量！綜此數端，所謂由詩變詞之第二原因，亦殊不成立。不能研究音樂，還唐曲子之雜言形式來遷就七絕詩型。

上文所提塡實和、泛，皆冒於每片開端處，在作者文內，尙另孳乳出不妥之說，茲應詳之。作者一貫認和聲爲專屬於旁人隨和之聲，認泛聲乃虛聲，乃「拍子字」，爲拍子而設，所以補足樂章本文於樂曲不足之部分者，因曰：

> 泛聲與和聲，如前所述，有截然的區別。但它們底形式對於本辭，有插入句的性質，這一點是一致的。因此，在這上面，以實字塡充，加入本辭，在詩形上，便發生兩者類似的結果。

其要點在和、泛一經塡實以後，對本辭以言，便成爲插入之句，而長短句乃產生。作者於是指王建調笑之起句「團扇團扇」、白居易長相思開端之「深畫眉，淺畫眉」，亦皆爲塡實和、泛以後所成之插入句。按我國古曲調之發端處，不分唐、宋，均甚重要！所謂「起調畢曲」之「起調」，與「換頭」或「第二換頭」等，同爲聲樂方面有特殊關係之處，不容輕易措施。就辭說，亦地位不同，祇接有下文，並無上文可承。則凡此曲調當頭之第一二句，姑不問其來歷如何，專就形式看，又何得謂之「插入」乎？謂之「冠句」或可。再查唐詩和聲之一般情況，乃插在句中，或掛在句尾；若歌唱之一般情況，又獨唱以後，方有同聲和唱。事實上除作號頭以齊衆力如得体歌。外，何至於開端便用同聲和唱？既爲應有之拍節，更何至於在曲調開始處卽深感拮据，難以自給，而有賴於虛、泛也者，來作臂助乎？——凡此種種，不敢謂日本歌唱中無之，若謂我國古代樂曲歌唱中亦如此之怪，則凡爲國人皆有常識在，誰信

之！從詩樂上塡實和、泛以成詞調，誠然是我宋人之主張，頗得宋以後國人之信從。但經作者手，遣出如許之發展，並謂其曾起如何作用，又大都離開我之國情遺甚，國人果仍以信從宋說者，轉而信從作者此說乎？果作者爲我宋說所誤歟？抑我宋說將爲作者所誤歟？

作者指第三原因乃塡充「間之手」，以加入本辭，實已無討論之必要。因作者謂「在那詩樂已亡的今日，已不能論證；祇於理論上準諸和聲、泛聲推測，也可有這種情況。」所謂「間之手」，未見詳解，祇指爲「有曲無辭」部分，仍然是泛聲耳。徒因在日本歌唱中有此名詞，靑木氏遂因名設例。誠然，如宴桃源之樂曲並不傳，敢問所謂「有曲無辭」部分，將何從指定？而作者舉例，竟謂白居易此調之辭中「腸斷腸斷」是「塡充泛聲」，「見了又還休」是「塡充間之手」，原辭云：「前度小花靜院，不比尋常時見。見了又還休，愁却等閒分散。腸斷、腸斷！記取釵橫鬢亂。」不知究用何種標準而云然？殆以意爲之耳。惟此例有一特點：作者認爲是就六言絕句之基礎以考察者，在五絕、七絕之外。上文第六節所陳塡實和、泛聲之十六例中，屬於六言爲骨幹之一類，亦即所謂六言絕之基礎者，祇備得一調而已，倘能因此而有所補充，甚好；而惜乎宴桃源調之情形於此尚有所未合，終於難爲補充也。

綜觀作者所舉「以絕句調爲基礎而生變格的」原因中，絕句已遍及五、六、七言之體，變格祇是「伸縮分裂」與塡充和、泛兩種而已。其缺點與上舉我國劉、王、冒三家所有竟不約而同，都在過分

擴大所謂「變」之範圍：不但能增字，且能減字；不但能變字數，且能變及平仄、叶韻。照此變去，勢必一面離詩之基礎太遠，一面又認詞中一般之短調皆由五、六、七言絕句變成而後已，顯然難通。據作者文內舉例，相信漁歌子、章臺柳、花非花、憶江南、調笑、長相思、宴桃源、拋毬樂馮延巳體。八調，其前身皆分別是五、六、七言絕詩，乃此八調覓無一在上文第六節所舉塡實和、泛聲十六例之內者，何歟？足見作者原文之與本書，彼此所取途逕與標準，顯然皆有不同。本書主嚴，而作者主寬。嚴則可信之程度尚不難維持；寬則臆想近於幻想，事之可信者，將愈益低落，終覺多一事不如少一事矣。此中孰得孰失，不可久懸，願由中、日兩國學者，來作共同之衡定。

十二、聲曲異型說

本章開端曾列舉有關原則之九個問題，玆通過上文所云種種之剖析，除第三問外，餘已大致解答。若再將上述種種綜合以觀，對於第三問，亦即有以解答，不煩另求。蓋聲詩極盛時期，即已有七十以上之長短句調同時流行，其中之極少數可能由五、六、七言聲詩之和聲、泛聲塡爲實字變化而成，字雖增多，其聲樂當仍與聲詩原用者同。若謂盛唐所有之長短句調全部皆由五、六、七言聲詩變來，顯不足據。然則其大部分之長短句調果何自而生乎？此事在四章三節亦曾大致提及，另於唐雜

言稿內作正面解釋；玆因本章對於有關理論所破者已甚多，而所立者究竟如何，不能無一確切表示，因再括其綱要，於此明之。

隋承六朝清商樂之「華夏正聲」，又習龜茲樂之五旦、七聲、三十五調，更容中外合參之西涼樂特別風行，——三者各擅所長，同域並興，於是音曲空前富有。清商辭向來齊、雜並用，於二者無所偏倚；胡樂與西涼樂配辭，亦兼賴齊、雜兩用，方能滿足曲調之宜。樂之有中、外，言之有齊、雜，四點除平行結合外，復交叉結合，且同時並存，初無先後之參差，亦無迎拒之判別。清樂並不拒雜言，胡樂並不拒齊言。史乘所見正如此，均灼然有據，並非臆想。此種大情勢，沿隋入唐，降至五代，一貫無改。玆得以六字概括之曰「交叉律」與「共存律」，足以破自宋以來有關唐藝之種種誤解。在盛唐時，因人事、人力空前繁茂，樂舞伎藝變化多端，音曲與歌辭之造詣乃益爲邁往。當時分屬於太常大樂署之道調、梨園法部之法曲及內外敎坊之胡部新聲，或爲朝野所共賞，或爲皇帝所特好，祇見其齊頭並進，未見其有此亡彼興，此榮彼悴。自敦煌曲辭近千首經著錄後，此種大情勢乃再一次被證實，無可懷疑。吾人面對此種大情勢，倘從歌辭齊、雜言之不同去想像當時情況，應知當時樂曲必然存在兩個類型：一乃適宜於結合齊言之歌辭者，一乃適宜於結合雜言之歌辭者。說明長短句歌辭與聲詩，乃因聲樂類型上之歧異與發展，分別隨之興舉，並非因聲樂缺陷上之補救與蛻化而有所改造與被改造。惟其先了解上項之大

情勢，乃不至將隋、唐樂曲簡單化，不至以矛盾意識，一面僅承認其有某一類型而已，而同時又深感其不足。於是頭痛醫頭，脚痛醫脚，以期彌補並非缺陷之缺陷，多見其自擾矣。至於兩型樂曲同時並峙既久，自不免有小部分之彼此交流，有若上文十五例中所見，固無足異。五代以後，在文人欣賞中雖多嗜好轉變，取「雜」捨「齊」，但民間歌唱中齊言之聲樂依然流被，事實上並未衰歇。除非吾人固守封建傳統，強以文人歌辭代表社會所有之全部，絕不考慮廣大民間之所有耳。民間之說，有全部敦煌曲內齊言歌辭爲據，下文八、九兩章內，反映尤多，絕不涉於空洞。至於隋迄五代之三百七十餘年中，齊、雜言歌辭分鑣並騁，共存共榮，透過本書之闡發，既已爲明明白白之史實，誠無從抹殺不顧也。

上項一家之言，並不孤立。玆酌舉四說之義理相通者，以佐證之：

中唐元稹樂府古題序內先指「操、引、謠、謳、歌、曲、詞、調」八體曰：

> 在音聲者，因聲以度詞，審調以節唱。句度短長之數，聲韻平上之差，莫不由之準度。……備曲度者，總得謂之「歌曲、詞調」，斯皆由樂以定詞，非選調(詞)以配樂也。

注意！此處「詞」字皆「辭」字之省文。何謂「由樂以定詞」？即「依調填詞」，多指雜言歌辭。何謂「選調以配樂」？即「引詩入樂」，多指齊言歌辭。曰「選」，選其樂型與詩型五言或七言，四句或多句。大致相合者，彼此斯可「配」。元序續指「詩、行、詠、吟、題、怨、歎、章、篇」九體曰：

由「詩」而下九名，皆屬事而作，雖題號不同，而悉謂之爲「詩」可也。後之審樂者，往往採取其詞，度爲歌曲，蓋選詞以配樂，非由樂以定詞也。……後之文人，達樂者少，不復如是配別；但遇興紀題，往往兼以句讀短長，爲歌詩之異。

全說含義，不盡明晰；用名時而混亂，曰「詞」，曰「詩」，曰「調」，每每通假不嚴。揣其大意，乃着重說明聲、辭配合之方法與途徑，分出「由樂定詞」與「選詞配樂」相互對峙之兩壁，但辭有「句讀短長」與無所短長之二體，樂有準雜言曲度者與準齊言曲度者之二型，亦灼然見於其中，讀者所不當忽。元氏僅就當時所曾接觸之現象，抒其個人之體會如此；若從多方推究，便覺其仍有未經接觸以致體會不及者在，非事之全面也。姑就其說以驗：大概以樂爲本位，歌唱悉以辭就樂。「由樂定詞」者，樂爲準度，不動，而動在辭之字句損益；「選詞配樂」者，樂爲歸依，亦不動，而動在辭之章解取捨。是樂顯有二型，分別合詞合詩，不能互易，其現象始如此。並非樂無所分，祗是一型，始均配詩，嫌其不協，遂損益字句以求協，雜言於是乎生也。

張長弓中國文學史新編第四四節。曰：

盛唐時代新興的樂曲很多。……在音譜上，塡入適合的文字，那是可能的。長命女……其歌辭爲岑參五律之前半，何滿子……中有「浮雲蔽白日」之句，想爲適合其曲調，而截取古詩的一部分。又有囉嗊曲，……所歌

爲五言絕句，大概原曲之音節合於五言絕句之故。因之，我們可以說：如某曲辭是五、七言絕句，是五、七言絕句合於某曲，其絕句並非表示某曲的音節。由此，我們可以知道：唐代用的樂曲是非常複雜的。在其間，也常用五、七言的律、絕詩，……在律、絕以外，適應於樂曲的還有不少的詞。……詞之起，是適應於樂曲的原故。

張氏意在齊言與雜言之用，均爲適合其曲調。歌辭用詩，詩句之齊整並非卽反映其曲之音節亦齊整，故張氏不信塡實泛聲、詩變爲詞之說，曾曰：「至於說由泛聲中塡以實字，那是根據五、七言的近體詩而加以想像的話。」此處曰「詞」，若屬唐，應改稱「曲子」。唐代不能有宋詞之「詞」，張氏不察。

鈴木虎雄詞源有曰：

我以爲詞這東西，並非單由詩底歌法導誘而產生的，是爲樂曲及聲曲的東西。

謂長短句不全由詩句改造而成，且因直接表達樂曲或聲曲而成；換言之：詞樂有獨立生成者，長短句乃詞樂之產兒也。

目加田誠詞源流考有曰：

凡所謂「曲子」與「曲子詞」的名稱，原來都是由於實際所歌的樂曲而起的。唐初唱絕句之時，它是適合於譜的。其後由於音樂漸次變化，才產生與此相應的新長短句。

因爲曲譜常常產生新的，所以在唐初歌曲裏，由前代傳下樂府的曲也有幾分，又有民間歌謠；至邊地音樂大量移入後，風靡一時，如此進入音樂極盛期，遂盛唱新聲了。……換言之，即適於長短句，而以長短句爲必要的音樂流行起來了。

認爲詞既是活生生的歌曲，儘量地常常變化，應從它產生出來的新的歌曲本質上着想，不應單從形式上去看，才不至陷於機械地武斷。

目加氏重視配合長短句詞之樂曲，而不單從其辭句之形式着眼，認爲此種樂曲之有，是「新的產生」，當然便非舊的改造；肯定其爲音樂自身之「儘量變化」，當然更非人工就齊言歌辭去扭揑改造；指明此種變化所得，乃本質上專一適合於長短句之樂曲，然後知長短句歌辭流行之眞正原因即在此。目加氏所謂唐代「音樂極盛期」能於盛創新聲，乃包含前代樂府、民間歌謠與邊地音樂三種來源，並非專限於外國音樂大量移入之一端而已，此義亦甚正確，且頗重要。說中謂「曲譜常常產生新的」，與張氏「新興樂曲很多」說相合，比較明確。又謂「由於音樂漸次變化，才產生與此相應的新長短句」，與元稹樂不變動之意相違。樂究因何而變化？其樂始配雜言乎？抑配齊言乎？未究。於詩樂本來穩健，詞樂出於新興諸義又相抵。——此其說之較支離處。

融會古今中外四家之說與本書之所主張，初步作結曰：自隋以來，便是詩有詩之曲，雜言有雜

言之曲。詩之曲辭用詩，終於是詩，無變；雜言之曲辭用雜言，原本即已是唐雜言歌辭。彼此各得其所，相得益彰。詩樂自始即健康，並未因窮蹙之故，而中途蛻變。雜言之樂自有其領域，亦不俟詩樂退而讓位，始有以立足並發展。若其甚少部分，因共處而交流，互相影響，自所難免。

上說中雖同樣帶有臆測成分，論證猶待補充，但按諸實際與大體，都能通過，乖忤較少。視前人及近人主張，有如四章及本章所舉者，此說實稱穩健而自然。在我國文學史上，齊、雜言間之關係如何，問題頗占重要，不應聽其久懸不決。願國人關心其事者，對於本節所貢種種，詳加審諦，以驗其果有裨於事實否。末章平議中之有關各條，並可參考。一般學術研究內之假說，凡一時無從實驗、尙還臆測者，成見最易誤事！本節之所破，頗有認爲是成見者；至本節之所立，是否便無成見於其間乎？亦尙難言。成見之甚者，將轉入幻覺，則更易誤事。余冠英七言詩起源新論有曰：

> 七言謠諺和其他七言韻語之流行，早於五言。這可以打破「七言晚於五言」的成見。有些人泥於「文體由簡而繁」這一個公例，確信五言詩未產生以前，絕不會有七言詩；對於產生較早的七言詩，便據這一個理由，判定爲不眞，未免爲自己的幻覺所欺騙了！

此所謂「幻覺」，正是成見之更進一步。此一事例甚好！可以協助說明聲詩與長短句詞間之實在關係。蓋文體由簡而繁，既然並非唯一之公例，則較繁之長短句辭，有時且可超越較簡之聲詩而先有，

並不足怪；如梁蕭衍作長短句之鳳臺曲，早已帶和聲而演唱，唐李白之鳳臺曲猶是五言八句；雜言之浣溪沙在前，而齊言之浣溪沙反在後，見上文三章三節。皆是明例；何況歌辭齊、雜言二體乃同時並興，初無先後，從某一二調看，則齊、雜言各有先後，當更不是問題。倘限定雜言必出於詩，不容別有來路，於是在轉變之過程上，不惜多所造作，以固其說，非余氏所謂「爲自己的幻覺所欺」而何？爰借他山，再資攻錯如此。或曰：雜言浣溪沙既在齊言者之前，準此，由詩變雜言之過程中，字數有減，應無不可，上文何以堅持其祇能增、不能減？曰：此由雜言辭到詩，順其勢，可減字；彼由詩到雜言辭，順其勢，當增字，原以符合宋人塡實和、泛之說耳。事有不同，故應增應減之原則亦相異，至於各順其勢，則仍相同。若祇求利於立說，遂不憑實際情勢，恐仍不免於成見耳。齊言浣溪沙之有，多半直接生於詩樂，且未必卽由雜言減字而來。



第八章　雜歌與聲詩

大曲、長短句歌辭、聲詩同屬燕樂範圍，鼎足而三，關係密切。其與舞相合，聲外有容，三者亦復相同。故六、七兩章相聯續，明其所有關係，合爲一類。惟唐代聲詩之所以應用與表現者，方面甚多：或其伎藝中已不復有容，而改與說話相聯繫；或其聲由歌降而爲吟，無一定之曲牌，音樂性較減，但內容之故事性則加強。——凡此均已離開聲詩之本體，而趨於其流與變。顧此等流變，一經具體化以後，頗能別開生面，遂有特殊發展；對後世之講唱伎藝與俗文學言，從聲詩所得之啓發作用不爲小，其中關係頗複雜，當亦不能無述。茲列本章之雜體歌唱與下章之雜體吟唱二種，以包舉之，使八、九兩章之相聯續，另爲一類，與前六、七兩章之爲一類，互相對峙。

本章舉歌謠與挽歌二體，並附見宋及宋以後之歌詩篇況；倘繼續研求，容尚有其他可增之體。下章述佛曲、俗講、轉變、講史四事，並附見明人之「唐詩開篇」及弋陽腔傳奇中之「滾唱」等，則內容要不過如此，似已無可增加。——將上舉兩類四章所包之十餘事，連同唐戲弄、唐著辭二稿所見戲弄與酒令方面採用詩體之情況，綜合以觀，然後對於聲詩本身及其推廣、乃至外圍相通之種種據點，庶

幾一一顧到，已取得全面，無所遺漏。以下之實際所述者雖尚多疏略，遠不足云「全面」，但其意趣固如此，初未嘗以局守一隅爲滿足也。元燕南芝菴唱論內曾舉元代歌曲所唱題目二十六項，其中如閨情、故事、採蓮、吉席、添壽、宮詞、酒詞、江景、雪景、夏景、秋景、冬景等，以普通內容爲主者，早備於唐代聲詩之內；即餘以特殊專題爲主者，如禾詞、即田歌。凱歌、棹歌、漁歌、挽歌種種，據本章所論，亦顯然早備於唐代聲詩。探曲之源，若止於宋詞，不再向上，誠知其不可矣！

聲詩本身，文學家、文藝家固當講，聲詩之外圍、流變，乃至唐以後之歌詩，亦均不可以不講。此等看似越出聲詩主題之外，若就精神或作用言，正在同此主題之中。蓋我國歌辭向分齊、雜言兩體，自始並生，一貫並行，迄今無改，未容有所歧視。徒因宋詞在文學上之卓著，引起一般文人誤解，以爲歌詩之事限於唐、五代，而不知宋以後之歌詩，方在民間盛行，祇寄地與託體有異而已，並非詩樂早亡。故類明人文學斷代之見解，認爲唐歌詩，宋歌詞，元歌曲，前後分工，未嘗同時，略見末章次節。乃一種主觀安排耳，宜予分辨。然後知凡研究一事物，認識環境、認識源流與認識其本體，有同等之重要。因之，在本書內，六至九章論環境、源流，與一至五章論聲詩本體者，亦有其同等之重要，不可軒輕過甚耳。

一、歌謠

歌謠占民歌中之重要地位，民歌又占聲詩中之重要地位。「歌謠」之名義，已略見首章。詩魏風「我歌且謠」，毛傳謂「曲合樂曰歌，徒歌曰謠。」韓詩章句以「無章曲曰謠」，殆指不必合樂又含意不多，爲辭一首已足，並無長言需要分章或聯章也。民間集體歌唱，互相應和，其辭便是聯章，如竹枝尤著。韓說未諦。梁元章纂要謂「古有長歌、短歌、雅歌、緩歌、浩歌、放歌、怨歌、勞歌」等，謠應爲其中之短歌、怨歌、勞歌。其發生必在民間，或街或陌。陳暘樂書一五五謂「歌生於嗟歎之不足，謠又生於歌之不足也。豈謠者，歌聲之遠聞歟？」此義與謠必發生於民間之說不但無違，且有進展。漢書藝文志「詩賦」類「歌詩」門，列周謠歌詩七十五篇，周謠歌詩聲曲折七十五篇，應是歌謠與詩已結爲一體之最早紀載。

百五十四調內，如得体歌、紇那曲、竹枝、山鷓鴣、採蓮子、浪淘沙、春江曲等起於民間者，原皆此類，其性質爲勞歌，爲怨歌，爲戀歌，爲祠神之歌，多紀風俗、抒民情，眞摯純樸，不暇雕飾。陸龜蒙詩所謂「歌謠數百種，子夜最可憐！」又「不知歌謠妙，聲勢出口心」是，——乃唐歌謠之第一類也。參看十一章紀事，民間部分所列。

全唐詩末卷載歌三十二首，又謠六十首，彼此體類則一，實無分判爲二之必要。歌之三十二首中，得体歌在內。爲齊言近體者僅十三首，內容偏於頌。謠之六十首中，爲齊言者三

十二，爲近體詩者十五，占四分之一，內容偏於風。凡此，雖皆無調名，大抵俱曾經過民間之徒歌，未必合樂耳。其作用多在紀事，在頌美，在嘲諷，——乃唐歌謠之第二類也。此二類，皆歌謠之合乎詩體者，唐代謂之「詩謠」。此種詩謠抒情紀事，直接出於民間者，當時極多，今日尚留傳者則極少。文人頗用其名，襲其體。如韓愈詩曰：「未知所究竟，且作新詩謠」；唐書鄭綮傳曰：「大順後，王政微。綮每以詩謠託諷」，可見一二。陸龜蒙有五歌，皆述農家生活。序云：「古者『歌詠言』，詩云：『我歌且謠。』傳曰：『勞者願歌其事』，吾言之拙艱，不足稱『詠』且『謠』，而歌其事者，非吾而誰？」所言亦頗得「歌謠」要旨。

他若一般童謠之示讖兆者，大都文人政客所僞造，或就成辭附會解釋，唐書裴度傳所謂「僞謠」者是。僖宗南郊赦文云：「近日奸險之徒，多造無名之狀，或張懸文榜，或譔造歌謠，此爲弊源，合處極法！」其中一部分殆亦示讖兆之「僞謠」。其辭曾否有聲，反不可必，不在此列。唐代對一般之歌唱，亦每曰「歌謠」。如李吉甫有五言排律，題九日小園獨謠。劉禹錫詩：「郡人未識聞謠詠，天子知名與詔書。」北齊書四八尒朱文暢傳載平秦王使文略「彈琵琶，吹横笛，謠詠。倦極，便臥唱挽歌。」李洞送盧郎中赴金州云：「遠集歌謠客，州前泊幾艘。」——均可見例。上文五章首節引歐陽詹說，已見歌謠此義。唐人擬樂府中亦多稱「謠」。最顯著者，如白居易之三「謠」——蟠木謠、素屏謠、朱藤謠，溫庭筠之夜宴謠、蓮浦謠、遐水謠、曉仙謠、水仙謠等。樂府詩集末卷，

列溫作爲新樂府中之「倚曲」。——凡此種種，均在本節所述歌謠範圍之外。

從上稱第二類之歌謠中，可以體驗民間歌辭之接受齊言，其事非常自然，遂產大量聲詩。同時其文字多用語體，亦非常自然，必其志先爲衆所曉，然後其聲方爲衆所颺。作者大抵無名，曲牌亦大抵無名。其聲與辭翕然相從，自然流露，不俟文人、樂工有所牽合。雖多爲事而發，却與文人之業所謂「新題樂府」者迥異，因後者章解、句法不宜於聲，亦未嘗有聲也。陳寅恪元白詩箋證稿謂元、白新樂府乃用民間之歌謠，實在不確。語詳唐戲弄稿八，論唐詩與唐戲。惟辭之既傳者，如全唐詩所載。展轉登錄，難免不已經文人之潤澤。若其始辭本色，未經潤澤，猶敦煌曲之所有者，必更名貴，可以想像也。

此類之事與辭，全唐詩所收並未能該，如陳子昂漢州雒縣令張君吏人頌德碑全唐文二一五。所云，即一典型之例——

……府君姓張氏，名知古。……遷雍州明堂縣丞。……初官，戶在版圖者萬有五千餘家；屢政侵殘，逃者過半。……乃下令曰：「……部內有逃越他境、能相率歸者、免一歲租。……」於是小大悅賓，遠近承風，……鼓舞而歌。其歌詩凡六章，題曰逃還樂。

逃還樂之「樂」，示快樂，非指音樂之「樂」。此類民間歌唱，不俟合樂而始歌。非不能合樂。故此「六章」，乃聯章之體，非若大曲歌辭之有六遍。其詩格如何不明，可能爲四言古體，亦可能爲五、七言近體。

然辭果與於羣衆之口頭，而非出於文人之述作，則以初唐民間風尚而論，似已不至於再用四言古體，然而全唐詩不載也。唐書第五琦傳云：「玄宗入蜀，命第五琦赴江淮鼓劍，號稱『白著』，民間歌白著歌：『上元官吏務剝削，江淮之人多白著！』」其辭之全部殆即此二句。劉晏傳謂此謠乃高雲作。權德輿競渡曲注云：「競渡始於武陵，及今舉檝而相和之，其音咸呼云：『何在斯！』招屈之義，事見圖經。」詩云：「沅江五月平隄流，邑人相將浮綵舟，靈均何年歌已矣？哀謠振檝從此起。……曲終人散空愁暮，招屈亭前水東注！」乃得体歌、紇那曲之類，「何在斯」乃和聲辭，惜不知其歌辭究竟是齊言否。至若十國春秋所載，「顏仁郁仕閩三年，民用足，有詩百篇，宛轉回曲，歷道人情，邑人途歌巷唱之，號『顏長官詩』。」乃仁郁所作，雖寫政事、人情，而經過途歌巷唱，却非出自民間之口頭，不得謂爲「歌謠」。

上文謂歌謠發生於民間，或街、或陌，實際並不止此，尚須加「或伍」之一面，指軍中所發之歌謠。初唐時，破陣樂前身爲「秦王破陣之曲」，即軍中所歌。而嘆疆埸、怨胡天等調，料亦發於窮邊久戍者之口，意義尤爲深長！詳下編格調諸曲。李敬玄等討吐蕃，敗績，軍中有謠；薛仁貴破突厥，軍中有歌；盛唐時哥舒翰威鎮安西，西鄙人有歌，軍中料亦同歌：皆是其例。同內容轉入文人筆下，如王維平戎辭、詳十章待訂資料。劉長卿平蕃曲等，便是歌詩，不屬歌謠矣。北魏以來之回波樂，一般知爲曲水流觴

時之所歌耳；而此曲之別名曰下兵詞，在初唐傳辭中，猶留有句曰：「兵兒賣在箴規」。料其曲原起於軍中，為兵士抒情之歌。「兵兒」云云，宜是始辭中之定格；「賣在箴規」，如何起源，如何作用，尚俟考查；以後用其調入酒辭，始成為回波樂。類此民間或軍中之歌唱湮沒不彰者，應不知凡幾！

唐代已有「山歌」名目，尤為重要！其體顯屬歌謠。如白居易江樓偶宴云：「山歌聽竹枝」，李益詩：「無奈孤舟夕！山歌聞竹枝」，白氏琵琶行云：「豈無山歌與村笛？嘔啞嘲哳難為聽」，足見「山歌」乃類名，不以竹枝為限。宣和書譜載文宗時吳彩鸞為山歌，以誘書生文簫，其辭乃七絕，其事乃中秋月下，男女踏歌，互相問答。辭十一章五節。湘山野錄載吳越王錢鏐對父老高揭吳音，唱山歌三句。事見首章四節注。——由此數事，已可窺見唐代所謂山歌之概。聲詩除近體外，本來兼容變體，如拗格、仄韻、二句或三句等皆是。民歌既占聲詩中之重要地位，而民歌之作拗格、仄韻、或二句或三句者尤多，乃知對於聲詩中之變體，必不可以忽視。蘇軾仇池筆記述「光黃人二三月羣聚謳歌，不中音律宛轉如雞鳴。……土人謂之山歌。」足見「山歌」之名義甚雜。清末鄒弢三借廬筆談末卷云：「山歌不知始於何時，鄉老皆謂張良所作。然垓下楚歌乃留侯以計散楚兵者，今即以張良為山歌之祖，亦『齊東』附會之辭耳。」按山歌產生於民間勞動生活，不為封建統治服務。在封建統治爭權擅位之詭謀中，既有僞讖、僞謠，亦可能有僞山歌耳。

唐代山歌傳辭雖不多，其歌唱情形尚可分向田歌、漁歌、樵歌、棹歌、採蓮、採菱所歌等方面求

之。關於棹歌者，略見下編格調內得体歌、欸乃曲等。

文人作品，其辭固文雅，其聲必較民歌爲雕飾：二者正上文四章四節內所分之精唱與粗唱也。民間漁樵之歌，偶爲所謂上層人士者採而聽之，甚至引入戲弄，以示新異。如杜甫陪柏中丞觀宴將士二首云：「繡段裝簷額，金花貼鼓腰。一夫先舞劍，百戲後歌樵。」注：「戲爲夔峽樵歌之音也。」按夔峽樵歌，無非竹枝之流亞，乃採入戲曲，登諸華堂，演唱於金花繡緞之下，雖在盛唐，文藝活躍，無往不可，仍是一種變局，不可多見，故杜詩矜之。若唐代一般情形，士大夫之生活與民間生活既有殊，反映於彼此所賞之音樂文藝者亦自不同。白居易嘗於松江亭攜樂、觀漁，並宴宿，此士大夫之生活，其詩云：「……水面排罾網，船頭簇綺羅。朝盤鱠紅鯉，夜燭舞青娥。……繁絲與促管，不解和漁歌。」綺羅絲管、紅鯉青娥，宿於舟中，更是奢侈腐朽生活；而罾網辛勤，漁歌唱和，則是民間勞動健康生活，彼此對照鮮明，差異甚遠。樂妓祗受士大夫之狎玩，但知於繁絃促管、清磬聲中，爲白氏舞柘枝，歌霓裳耳，焉知於青山綠水、斜風細雨中，漁弟漁兄投足拍手、唱漁父辭之樂！白氏於士大夫中較賢，此時既感伎樂雖精，不解野唱，意識中究覓引以爲憾，恍然若失歟？抑溺於淫靡昏惰，不覺漁歌醇樸可貴，終嫌其粗陋，而鄙薄之歟？韓偓有詩曰：「聞嗤入甲奔競態，醉唱落調漁樵歌！」是薄漁樵歌爲「落調」，爲不堪聽，已自白其爲封建士大夫之聽覺矣。白氏舟中所意，得毋類之？

是項「漁歌」或「漁樵歌」之內容如何，白、韓諸家均不暇記述，殊憾！若從唐、五代所傳漁父辭、漁父引、以上聲詩。漁父、漁歌子以上長短句。等辭求之，尙可得其大概。鄭谷江行云：「殷勤聽漁唱，漸次入吳音。」貫休漁父詩：「兒亦名魚鵰，歌稱『我洞庭』。」謂漁父生活早已職業化、環境化，甚至卽以「魚」、「鵰」等物名其兒女；漁歌之辭曰「我洞庭」云云，正表示其愛鄉土，愛自然，惜全文不傳。從知「漁樵歌」在非其人，率意效顰，故使落調耳，其本身之音樂性何嘗如此！試看在鄭谷、貫休詩中所述，便自不同。

唐代田歌、樵歌等之原辭雖失傳，若其歌唱情況如何，尙有比較精細之描寫。劉禹錫插田歌所述，卽甚現實，而且生動——

> 岡頭花草齊，燕子東西飛。田塍望如線，白水光參差。農婦白紵裙，農夫綠蓑衣。齊唱田中歌，嚶儜如竹枝。但聞怨響音，不辨俚語詞。時時一大笑，此必相嘲嗤。

布景傳神，雖畫圖不及！其中所用歌曲，正不止與竹枝一調有關。劉氏竹枝云：「山上層層桃李花，雲間烟火是人家。銀釧金釵來負水，長刀短笠去燒畬。」燒畬時，據宋初王禹偁小畜集五畬田詞序：集衆，鼓噪而作，鉏斧兼施。有援桴者，作「勉勵背課之語，若歌曲然。」辭有云：「畬田鼓笛樂熙熙，空有歌聲未有辭。」非無辭也，無如文人意之雅辭耳。「若歌曲然」者，實卽田歌中之一種，宋俗正沿

唐俗耳。

皮日休樵歌云：

> 此曲太古音，由來無管奏。多云採樵樂，或說林泉候。一唱凝閑雲，再謳悲顧獸。若遇採詩人，無辭收鄙陋。

聲、文兩面俱說周到，於音曲情態，尤三致意，殊可貴！結語勉勵採詩人，幸勿以「鄙陋」推辭，遺而不採，莫謂民間無辭可採也。於民歌具眞賞如此，方之白、韓，高明多矣！而惜乎當時並無具體採詩制度，致其辭終不傳。「無管奏」應謂徒唱，不入笛譜。陸龜蒙亦有樵歌詩，並是寫實之作：

> 縱調爲野吟，徐徐下雲磴，因知負樵樂，不減援琴興。出林方自轉，隔水猶相應。但取天壤情，何求郢人稱！

「轉」，囀也，歌也。「野吟」之說，足補首章論「吟詩」之所未及。儲光羲牧童辭之後半云：

> ……大牛隱層坂，小牛穿近林。同類相鼓舞，觸物成謳吟。取樂須臾間，寧問聲與音！

雖曰「謳吟」，實乃自然之歌唱，不求「聲音」，而自合天籟與「天壤情」，是歌謠可貴之處。

漁、樵、耕、牧間之自由吟唱，任何時代皆有，原不以唐爲限；但於整理唐代聲詩中，能見此等篇詠紀載，充分反映當時民間之文藝生活，並說明聲詩中「但歌」、「徒歌」、「粗唱」等有多方面之發展，亦甚難得。或問此等插田之嘲、採樵之樂，安知所用皆如竹枝之爲齊言乎？曰：從漁歌看，固有張志和輩所歌漁父、漁歌子之雜言，同時亦有顧況輩所歌漁父辭、漁父引之齊言，則田歌、樵歌之辭如何，

不難推想，亦必齊、雜言兼備。且凡此所舉，尚多屬文人之摹擬或代言而已，以言當時漁家生活之現實，憑此究難爲準。必如劉、皮、陸三家當時所聞者，乃民間之口頭創作，方足代表其生活。對於此等創作，吾人今日不但不能必其皆爲雜言，不用齊言，進一步，且須向敦煌曲中五更轉閨怨及「十二月相思」等格調中揣摩之，庶可得其眞象耳。

他如白居易看採菱云：「菱池如鏡淨無波，白點花稀青角多。時聽一聲新水調，讒人道是採菱歌。」此項「水調」之辭，信是民歌。「讒人」猶云瞞人。杜易簡湘川新曲雖亦曰採菱，究非民間原唱，其聲亦未知是水調否。此處水調指音調，不指曲牌名。薛能平陽寓懷云：「晉國風流沮洳川，家家絃管路歧邊。曾爲郡職隨分竹，每作歌辭乞採蓮。」既曰「作歌辭」，則「採蓮」應指調名。薛氏此作惜不傳，而當時歌民俗者每每借重文人代爲作辭之情況，亦於此略見。

唐代民歌在齊言方面之情形已如上述，茲再稍陳漢、魏、六朝民歌與齊言之關係，以明其源。余冠英七言詩起源新論等文，見漢魏六朝詩論叢。考訂精確，可倚爲說。晉傅玄曾指漢張衡之七言詩爲「體小而俗」；劉宋顏延之曾指湯惠休之七言詩爲「委巷中歌謠耳」。鮑照有七言詩，而鍾嶸詩品評鮑詩「頗傷淸雅之調」。余氏曰：

七言和五言一樣，在起初都是「委巷中歌謠」之體。

漢武帝時，七言在歌謠中必已甚普遍，完全七言的歌謠，在這時必已流行。

到湯惠休、鮑照的時代，……七言的身分仍然是民間體。五言歌謠入樂府在東漢時。

七言歌謠被採入樂府，直到晉代才有。

歌謠入樂，必須經過精選，也不免經過潤飾，其勝於一般歌謠，是可以想見的。更因音樂的力量，流布廣遠，和文人接觸的機會便多起來，容易引起大批的仿作。

如余氏所考，可得三要義：唐代齊言之入樂歌，雖爲趙宋迄近代人所不滿，認爲病態，但自古卽已爲民間所愛好，自漢迄唐，且有其一貫之民間基礎，並甚深厚，初非唐人之偏好而已。凡以唐代詩樂爲病之人，倘循余氏之說，遠矚一番，深思一番，自得異解，——一也。所謂聲詩，包含民歌與文人詩兩部分。民歌並不以齊言爲限。唐代五、七言民歌乃直接繼承漢、魏、六朝、隋之民歌而來。唐聲詩內之「文人詩」部分，一面直接繼承漢、魏、六朝、隋之「文人詩」，一面又摹仿唐代民歌，歌謠乃聲詩之本體，並非其流變，——二也。漢、魏、六朝皆有樂府機構，當時統治者皆曾對民間採詩，或採曲，或採謠；余氏樂府詩選自序內曾詳。惟至唐代，雖有太常寺之大樂署及內外敎坊，却未見立有採詩之制度，或何時曾採詩謠之史實。此層仍俟詳考。唐敎坊確曾吸收大量民間樂曲，料必曾彙錄其始辭，惜不傳，詳敎坊記箋訂。唐代民歌流傳量之所以少，甚至不及「文人詩」之百一者，此乃原因之一，——三也。

惟余氏之說尚有可商榷者一點：余氏因完全從樂府出發，乃過於偏重樂、入樂、及樂府之一面。如詩之未曾入樂者卽不選，未免過於輕視徒歌；（此層已詳首章三節。）對歌辭，若必其曾入官家之樂府者方算入樂，則觀點毋乃嫌隘；若在民間原已有樂者，亦當承認其已入樂。余氏所謂「音樂的力量」，歌謠本身自有之，初不俟樂府之賦予而始有。吾人應以注重民歌（民間文學）之精神，同樣注重民間音樂與民間舞蹈。因此，就民間言：統治者所操之樂府能於採及歌謠，固可，倘不採及，民間一切文藝原有其自發之價值在，初不倚樂府之採而始重。余氏指民歌已被採入樂府者曰：「更因音樂的力量，流布廣遠，和文人接觸的機會便多起來，容易引起大批的仿作」云云，若驗諸唐代情況，亦未盡然。因唐代之歌謠並未被樂府或類似樂府之機構所採，而唐代文人之摹擬民歌、改作民歌、代寫歌辭者，依然甚多。蓋文人可因直接與民間接觸而得之，並非必須經過樂府之收採以後，其詩謠之流布始廣，而與文人接觸之機會始多耳。

徐嘉瑞於近古文學概論內主張七言絕句起於民間歌謠，而始於六朝，唐代文人乃取作新體詩；並謂唐代所以多歌七絕，乃外國樂曲與民謠相結合之故，（參看末章平議。）因曰：

> 七絕是民間的產物，不是文人的詩，是當時還在生存着的民謠。是有生命的歌曲，方才能够和有生命的外國音樂結合。至於已經死了的樂府古體和文人的律詩，是全不合格的。

按我國民歌自漢以來，祖祕相承，多用七言，迄唐不改，並爲有生命之歌曲，如上文所述，確係事實。但徐氏書中對外國音樂之入主中國強調過分，遂致失實。甚至主張唐代民間歌謠之形成，亦惟賴與外國音樂之結合，捨此別無生命，毋乃可議。六朝民歌尚未結合外樂，其爲五、七言者，極其普遍！是否均無生命？旣被採入樂府，絕大多數必爲淸商樂，仍未結合外樂，是否亦均無生命？其未入樂府者，在北方民間之吸收外樂，容較南方爲多，若南朝民歌，當然仍是吳歌、楚聲、越調、南弄而已，是否均無生命？隋唐統一南北以後，「胡夷」與「里巷」之接觸機會縱然較前爲繁，但若謂「胡夷」音樂一到中土，便徹底滲透全部民間，我之里巷便悉捐棄其乃祖乃父千百年傳統之歌聲，振轉喉吻，來唱「胡夷」之調，其誰敢信？謂如此，然後民間七言歌謠之體方能繼續保存，而文人之七言近體詩方獲得啓發而成立，一若我民族本身於此等績業初無絲毫自主能力者，似此想像，抑嫌崇外太過否？敢問：一一求諸史實，果如此乎？不如此乎？指我民間音樂爲外國樂，較之不重視民間音樂，其失尤多。佛教來自印度，挾有梵樂，運用爲便；但傳教者麻醉漢民，惟恐不深、不廣、不遠，乃不取梵音，而劃分中土爲十道，各追逐其地方音曲，以爲吟詠歌唱，（見道宣續高僧傳四〇，下章一節言之稍詳。）是明明捨徐氏所謂有生命者，轉取徐氏所謂無生命者，則又何歟？參看下章一節，及末章平議「開、天間西樂湧入」條。

徐氏書中所舉唐代七言民歌之結合外國音樂者，爲伊州、涼州、……摩多樓子等十曲，而此十曲

之傳辭，全部是文人之五、七言詩，無一首民歌在內。另方面徐氏所舉民謠體之歌辭，祇有劉禹錫之竹枝詞而已，而劉氏自序又明言竹枝乃巴人之歌，乃「激訐如吳聲」，乃「淇澳之豔音」，分明是中國之聲，不屬「胡夷」，但民歌如竹枝者，究算有生命乎？無生命乎？徐氏又曰：「把本國七絕體的民謠和外國新音樂合奏，是怎樣的情形，現在已無可考。但是從一斛珠和清平調的製作上，還可以看得出一些來。」事既尚無可考，所憑「一些」而已，按諸常情，更不宜作如上之嚴重結論。至一斛珠等調之始辭，俱是宮體詩，與民謠之關係非常淡薄，不能並論。清平調又明明屬我清商樂中之清調、平調，與外樂若風馬牛，依原論點，舉例不應及此。徐氏之說，既正反兩面俱乏例證，其未符史實，殆不能免。茲因其文內前後所舉之十三曲全是聲詩，而唐代民間歌謠之聲，基本上究竟屬自己所有歟？抑屬他人所有？問題又甚重要，未容含混，故於此附論及之。

二、挽歌

挽歌與普通之挽詩、挽章、哀辭等異，因後者主文，皆無聲，而前者乃循曲哀歌之詩，主聲而不主文也。本節於此，當從三方面探討：一、唐以前之挽歌作用如何？其辭是否齊言？是否歌唱？是否合樂？二、唐代挽歌之辭是否近體詩？與挽詩、挽章等之分別如何？三、唐代挽歌在聲樂方面之發展

情況如何？邢慶蘭有挽歌的故事一文，國文月刊六一期。於上列三問題，大致述及，惜對唐代情形所言太略；茲特補之，而以闡明齊言歌辭爲歸。

古代挽歌始爲引柩用力之勞歌，聲辭哀切，奴隸或被壓迫者借以訴苦。御覽五五三引莊子逸文：「紼謳所生，必於斥苦。」古代葬歌原以追挽亡者，軍中亦借以激勵士氣。左傳哀十一年，晉會吳伐齊，將戰，齊師歌送葬之曲虞殯，示必死。古代喪歌附於喪儀，乃眞正挽歌之源。禮檀弓載原壤母喪，登木而歌；又莊子至樂載莊周妻喪，鼓盆而歌。惟沿流以觀，卻有大異：喪歌屬喪儀，喪家爲之，從衍爲喪樂，乃主聲以娛賓；挽歌屬葬儀，賓客爲之，後衍爲挽章，乃主文以榮主。——在主賓、哀樂之間，二者異趣，後來卻漸漸交融。莊子大宗師載子桑戶死，孟子反等編曲鼓琴，相和而歌，實挽歌也，卻是五言三句，疊一句，又帶和聲。「嗟來桑戶乎！嗟來桑戶乎！而(爾)已反其眞，而我猶爲人。猗！」聲詩條件，儼然具備。

漢以後之挽歌在主賓哀樂之間，仍具矛盾。如史記載周勃「常爲人吹簫，給喪事」，如淳解爲「以樂喪賓，若俳優」。主人哀，而賓於此何以忍於求樂？誠不可解。晉書禮志載摯虞之說：「挽歌因唱和而爲摧愴之聲，銜枚所以全哀，此亦以感衆。……詩稱『君子作歌，惟以告哀』，以『歌』爲名，亦無所嫌。」既認告哀可以用歌，長歌可以當哭，在形式上乃爲上項矛盾啓統一之門。此期挽歌有傳統歌辭二，曰薤露與蒿里。大抵由挽柩者歌之，唐人呼爲「挽柩歌」。唐吳兢樂府古題要解。而薤露之辭卻是七言

三句，首尾二句相叶，其格唐代仍有。「薤上朝露何易晞！薤露明朝更復落，人死一去何時歸？」——見通志四九。唐徐堅初學記一四載此，次句作「明朝更復露」五字；樂府詩集二七載此，脫「朝」字，——均成雜言。

主賓哀樂之間既無所謂矛盾，挽歌之娛樂傾向乃日益有加：漢喪樂用魁櫑以娛賓時，酒酣之後，賓客乃續之以挽歌。見梁劉昭續漢志一三五行志注，清盧文弨羣書拾補六二風俗通逸文引。按太平御覽曰：「田橫……乃奮躍自刎而死，從者不敢哭，遂歌以寄之，今之挽歌起於此矣。」足見西漢已行挽歌。自後南朝士大夫或居或遊，每以唱挽歌或聽挽歌爲樂。宋書六九、御覽五五二引謝綽宋拾遺錄、裴啓語林等。北魏挽歌本有破聲，後似南朝，捨破不用。按破聲指聲之高急音，挽歌至於清揚簇拍，其哀亦幾希矣！挽歌音樂一般吹簫、搖鈴，或振鐸而已，未聞其繁。挽歌篇章，民間不詳，南北文人所傳之作大抵五言，而冗長自十句至四十句，顯爲主文之詩，非歌辭。惟亦有借用入歌者，如北魏武帝葬莊帝，即借死者生前所作之五言十句「權去生道促」云云，爲「挽歌辭」。洛陽伽藍記一。晉袁山松善音樂，曾作行路難，辭句婉切，桓尹用作挽歌，聽者莫不流涕。唐虞世南北堂書鈔九二引檀道鸞續晉陽秋。事較現實，惜辭不傳。續晉陽秋云：「武陵王晞爲挽歌，自搖大鈴，左右唱和新安人歌舞離別之聲，甚酸悲也！」所借之聲，原曾入舞，若爲挽歌時，不復有舞。盧思道稱「八采盧郎」，乃因所作挽齊文宣帝詩十首，被採八首。據啓顏錄等書稱：當時同作諸人如魏收等，「各作挽歌辭十首」，太平廣記二五三「挽歌辭」之三字名，殊堪注意。

唐承前代習尚，而多所演變。於主文之挽章外，確有主聲或合樂之「挽歌辭」在。自宮庭、閭閻以至民間社會之喪祭殯葬中，皆有挽歌之制。其歌辭之繁者爲五律聯章，簡者爲七絕或七言二句通用之「輓歌」。歌詞情況不詳，惟知有單純飾哀者，亦有帶娛樂性者。後者甚至廣邀名手，曲盡新奇，開音樂大會。市上有凶肆之設，彙儲職業歌者，曰「挽郎」，專習其技，以供僱用。普通人於唱挽歌，亦有優爲之者。唐代殯儀，猶沿漢制，利用「祭盤」，大演傀儡雜伎，則於挽歌中涉娛樂，供欣賞，自無足異耳。

宋錢易南部新書癸，述山東李佐於安史亂中失其父，後知父爲「殯葬徒」，迎養。一日，父宴客：

市善薤歌者百人至。初則列堂中，久乃雜謳。及暮，皆醉，衆扶佐父登榻，而薤露一聲，凡百皆和。

此應爲肅、代間事。一唱衆和是古法，亦是唐代民間歌唱所常用者，不可忽。所謂「薤露一聲」，未知用古辭，抑當時有新撰。宋蘇軾與胡祠部遊法華山詩：「清唱一聲聞薤露」，自注：「是日樂工有作此聲者」，謂樂工歌薤露也。北宋所傳，未知與中唐之同異如何。

舊唐書五二代宗皇后獨孤氏喪，「詔常參官爲挽歌，上自選其傷切者，令挽士歌之。」新唐書云：「又詔羣臣爲挽辭，帝擇其尤悲者，令歌之。」新唐書八二：「肅宗之子倓，始王建寧，於中興有功。喪，至城門，李泌爲挽辭二解，追述倓志，命挽士唱。」鄴侯外傳亦謂代宗令李泌作挽歌辭，往迎建寧王

喪，「辭甚悽愴，代宗覽之而泣，命中人馳授挽者。泌至，宣代宗命，祇酹，歌此二章。」惜其辭皆不傳，應不至於爲長短句。新唐書八三文懿公主傳：「帝素所愛，自製挽歌，羣臣畢和。」未云歌唱。

劉禹錫代靖安佳人怨小引云：「初公武元衡。爲郎，余爲御史，繇是有舊故。今守遠，服賤，不可以誄，又不得爲歌詩，聲於楚挽，故代作佳人怨，以裨於樂府云。」佳人怨乃七絕二首，足爲當時以聲詩作挽歌之明證。其用佳人口吻，以懷故相，仍裨於樂府，殆挽歌之變體也。劉氏有泰娘歌並引，末云：「爲歌其事，以續於樂府。」應指以「新題樂府」續古樂府也，與此所謂「裨於樂府」，不同。

盧文紀五代時人。有請禁喪制踰式奏，全唐文八五五。敘中唐情形，略謂元和六年，狀奏條流文武官及庶人喪葬：三品以上，挽歌三十六人，並縗布深衣；五品以上，挽歌二十六人；九品以上，挽歌十六人。無名氏有請減山陵挽郎選數奏，全唐文九六五。敘晚唐情形，略謂大和元年，山陵挽郎准光陵，合補二百二十人，取前宏文館、崇文館生及已考滿太廟齋郎充；如人數不足，取前明經充。又有請申定官民喪葬儀制奏，全唐文九七一。敘後唐情形，略謂長興二年奏：五品至六品升朝官，挽歌八人，縗布深衣；七品至八品升朝官，挽歌六人，縗布深衣；六品至九品不升朝官，挽歌四人，縗布深衣。俞正燮癸巳存稿一一：「唐制挽郎與執鐸代哭者同衣幘。」

唐末民間方面，如孫棨北里志云：

顏令賓，南曲伎也，……病甚。……邀新第郎君及舉人數輩，張樂歡飲。至暮，涕泗請曰：「我不久矣！幸各製哀挽送我。」得詩數首。及死，有劉駞駞者，能爲曲子辭，因取其辭，教挽柩者前唱之，聲甚悲愴，瘞青門外。自是盛傳於長安，挽者多唱焉。

詩五律四首，皆四平韻，三以仄起，一以平起，而調名不詳。惟參考以上諸事，此旣確言「唱之」與「多唱焉」，其辭當爲聲詩，與一般之挽詩、挽章乃啞辭者有別。劉駞駞能爲曲子辭，又教歌唱，而其體乃齊言聲詩，足證聲詩亦在所謂「曲子辭」範圍以內，曲子辭並不以長短句爲限。

於此應詳述唐代士大夫間所作「挽歌辭」之情況，（出於民間者僅四首，附。）及如何由五律一體獨居典型地位。

普查全唐詩，得各體之挽歌約二五四首。名稱不外「挽歌」、（少數「挽」作「輓」。）「挽辭」、「傷辭」、「挽歌辭」四種。其中稱「挽歌辭」者，可信爲直接歌辭，僅七十二首，占百分之二八而已。論體裁，不外五古、（七首）五絕、（三首）七絕、（二首）七言二句、（一首）七言六句、（一首，獨有調名浣溪沙。）又五律共五種；而五律一體，覺有二三七首之多，占百分之九三強。

何以獨取題作「挽歌辭」者一類，指爲直接歌辭歟？曰：從「曲子辭」、「著辭」、「堂堂辭」、「還京樂歌辭」、「離別難辭」、「山鷓鴣辭」、「皇帝感辭」、「吳楚歌辭」、「小曲新辭」等等名目而推定，並參考上

述北魏葬莊帝所唱、齊盧思道所作、及中唐建寧王喪時所唱等事，始信其如此。惟題作「挽歌」者，既如上文所舉，其中有六首，因另具合樂特徵，仍是直接歌辭；足見此一判定，亦並非絕對，得其大要而已。施肩吾七絕號稱「樂府正聲」，「梨園初入」，今存者尚有四十六首，皆以「詞」(辭)爲題，並可參考。另見本編附存凡例四(丁)，及第十章次節。

本編附存何以指五律體爲挽歌合樂之基本格調歟？曰：上述劉駹駹所教唱者，亦即長安挽歌中所盛傳者，乃四首五律，不雜他體，並不止一首，此挽歌中以五律合樂之明證也。大概唐代朝野上下所流行之挽歌聲樂中，必有一支曲調，乃恰合五律體段者，爲衆所共習，文人相逐著辭，久而定型，乃不論歌與不歌，既製挽章，必用五律。不然，在上列二五四首之數字中，何至讓五律一體獨占百分之九十以上？事實昭然，不容否認也。此一曲調之名稱可惜無考，不然，用以標舉諸篇，訂爲格調，豈不甚善！

從五律「挽歌辭」及「挽歌」群之，覺聯章制度非常突出：五首及四首之聯章各一組，三首聯章十二組，二首聯章十二組，剩餘隻曲僅九首而已。再從其他迹象推求：駱賓王挽丹陽刺史三首聯章之末首曰：「短歌三獻曲，長夜九泉臺。」足見挽歌凡一組多首者，確係原作之聯章，並非事後他人所湊合。惟劉駹駹所教唱之四首，據原紀載，正是事後湊合者。 既曰「歌」，又曰「曲」，不但說明其辭確曾被聲，並表示

此組聯章之所以三首，不多不少者，可能因配合祭禮中三奠之故，唐曲原有三奠子名。有一定作用在。再七十八首五律內，以仄起者五十八，以平起者二十；叶四平韻者七十一，叶五平韻者二，叶五仄韻者一，叶二仄三平者一，叶二仄四平者三。綜上諸端，可以斷曰：唐代文人所作之「挽歌辭」中，有一標準格調：一、用五律體，二、首句仄起，三、叶四平韻。此格前有北齊祖孝徵古挽歌等濬其源，後有北宋趙頊（神宗）挽秦國大長公主三章等沿其波，辭之本末如此，大致可指，聲之啓承如何，遂不可知矣。

上文何以謂題作「挽歌」之六首，亦顯具合樂特徵，且須視同「挽歌辭」？此項特徵究竟何在歟？曰：先看叶韻情形：既以五言八句而全叶仄韻，或叶二仄三平，或叶二仄四平，尚何近體律詩可言？尤其後二種平仄兼叶，甚至八句詩內六句叶韻，在聲詩中，縱屬拗體，亦難如此也。此等反常而特異之現象，竟存在於唐代上層文人之詩作內，且不止一組，其故何在？前此論唐律者似皆未曾道及。茲試推求，請陳三例——

朝天馳馬絕，册帝口宫祖。恍惚陵廟新，蕭條池館古。萬化一朝空，哀樂此路同。西園有明月，修竹韻悲風！——盧僎聯章二首之次首（叶二仄、三平）

常時柏梁宴，玉斝恩波徧。今日穀林歸，盤輼烟雨霏。喬山森羽騎，渭水擁旌旂。仙馭何由見？耘田鳥自

飛。——權德輿聯章三首之末首（叶二仄、四平）

哀笳出長信，嗚咽宮車進。寶劍入延津，淒涼禰殿新。青烏靈兆久，白燕瑞書頻。從此山園夕，金波照玉塵。——權德輿聯章三首之末首（叶二仄、四平）

三例中之五言八句所占地位，均居每組聯章之末，既不領先，亦非居間，一也；權作二例，每例之前四句均叶二仄二平，絕非律詩格調；質言之，直類曲子辭菩薩蠻之下闋耳，極爲罕見，二也。權作另一組之聯章情況亦然。在聯章挽歌辭之末首，所以有如此特異之變化者，並非適應文字之要求，可以斷言；然則捨適應聲樂之要求始如此外，事尚有他？現存例證僅四組而已，對全部挽歌二百五十餘首言，或對七十八首主要爲「挽歌辭」者言，比數雖均甚微，但客觀存在如此，終不可以多數掩蓋少數，便認爲不存在耳。必盧、權二家歌辭所適應之當時聲樂，較之他人之作所適應者，確有不同，並非一般挽辭聯章，全數都用五律者所能副，然後在文字上始致有此果。聲樂之變化多在曲終，原是常情，歌辭體裁通變，無足爲異。過去傳本殆因此類占末後部分者同是五言八句，未暇進一步析其聲韻之異，遂概以五律目之，與在前之各首，無所判別。實則如此處理，顯違章句現實，並不恰當。類此末首之八句，惟有析爲二章，章四句；從聯章之全組看，惟有列作五律一或二首，而後附五絕二首，方爲貼切。茲不妨依據理論與實況，爲聲詩聯章特闢一項新形式如此，當否仍俟續討。

至于此二百五十四首或八十二首資料中，尙有其他情況可以探討者，並俟群審。例如劉長卿辭曰：「簫聲將薤曲，哀斷不堪聞」；權德輿辭曰：「哀笳出長信」，「風度簫聲遠」；元稹辭曰：「寒簫度曲遲」，「簫鼓望城還」，說明挽歌合樂，重用簫笳鼓吹，猶是周勃奏於漢代喪樂中之情況也，不可忽之。

唐代挽歌因基於娛樂賓來之需要，其音曲乃刻意求精。唐會要載長慶三年李德裕奏云：「百姓厚葬，道途設音樂，習以爲常。……喪祭用樂，發引用樂，封窆用樂。因以樂娛弔送者，皆沿習不改。」喪樂既以樂娛弔送者，挽歌當亦同其作用，以至於踵事增華，有舒無慘。白行簡李娃傳云：

> 生……適疾甚篤，……徙之於凶肆之中。……後稍愈。……漸復壯，每聽其哀歌，自歎不及逝者，輒嗚咽流涕，不能自止，歸，則效之。生，聰明者也，無何，曲盡其妙，雖長安無有倫比。……二肆之傭凶器者，互爭勝負。……東肆長知生妙絕，……其黨耆舊，共較其所能者，陰教生新聲，而相讚和。累旬，人莫知之。……士女大和會，聚至數萬。……西肆……有長髯者，擁鐸而進，翊衛數人。於是奮髯揚眉，扼腕頓顙而登，乃歌白馬之詞。恃其宿勝，顧盼左右，旁若無人。齊聲讚揚之，自以爲獨步一時，不可得而屈也。有頃，東肆長於北隅設連榻，有烏巾少年，左右五六人，秉翣而至，卽生也。整衣服，俯仰甚徐，申喉發調，容若不勝。乃歌薤露之章，舉聲清越，響振林木。曲度未終，聞者歔欷掩泣。……

此雖小說家言，不無渲染，不足全信，然當時民間挽歌音曲之情形，由此亦可得大概。唐人對於百戲散樂、

分棚競賽、天旱祈雨、綵樓鬭樂，亦屬常見。此東西兩肆，以挽歌爭勝，亦其類也。所謂「相讚和」、「齊聲讚揚」及「左右五六人」，殆指主歌者而外，尚有相和之輩。雖曰「新聲」與「曲度」，却無一語及樂器。一般挽歌表現於葬儀中者，其作用有限，實遠不及在數萬士女「大和會」之前作競賽者爲豪壯與精彩！蓋已完全移追悼之事爲歌唱大會，以供羣衆欣賞矣；猶曰「聞者歔欷掩泣」，乃飾辭耳。所謂「白馬之詞」，應亦有名之挽歌。樂府雜錄於鼓架部之戲弄名目中，有弄白馬，詳唐戲弄稿。而所歌之薤露，又不知爲古辭，抑爲擬作。

李肇國史補中載唐衢之善哭，至於「每一發聲，音調哀切，聞者泣下」，頗與此接近。所不同者：哭則有聲而已，不若歌之有辭也。一經入音調，則鮮有不供欣賞者，曰「聞者泣下」，亦飾辭耳。

唐人唱挽歌之音曲，頗似在一般音曲之外，自爲一格者。除上述五律體所公用之一調及民間所聞之白馬外，究尚用何曲牌，是否已有載在教坊記、唐會要等曲名之內者？均不可考。五代史記四四丁會傳：「少工挽喪之歌，尤能悽愴其聲以自喜」，亦未詳其究竟。

北宋時，殆於普通歌曲外，別有挽歌之曲。如阮閱詩話總龜前集二引百琲明珠，述蘇軾語曰：

余與郭生遊寒溪，主簿吳亮置酒。郭生善作挽歌，酒酣，發聲，坐爲淒然。郭生言：「恨無佳詞！」因爲略改樂天寒食詩歌之，坐客有泣者。其詞曰：「烏啼鵲噪昏喬木，清明寒食誰家哭？風吹曠野紙錢飛，古墓纍纍春草綠。棠梨花映白楊路，盡是死生離別處，冥漠重泉哭不聞，蕭蕭暮雨人歸去。」每句雜以散聲。

查愼行蘇詩補注四八曾查明蘇氏所改甚少，祇首二句。白詩原作「邱墟郭門外，寒食誰家哭？」又「白楊路」，白詩原作「白楊樹」而已，餘皆仍舊。說明唐詩宋聲，與宋詩宋聲，作用又有別。更如湘山野錄上，記錢惟演謫漢東，歌木蘭花亦作玉樓春。事，亦頗有關。略曰：

每歌之，酒闌，則垂涕。時後閣尙有故國一白髮姬，乃鄧王俶歌鬟驚鴻者也。曰：「吾憶先王將薨，預戒挽鐸中歌木蘭花，引紼爲送。今相公其將亡乎？」果薨於隋。鄧王舊曲亦有「帝鄉煙雨鎖春愁，故國山川空淚眼」之句，頗相類。

使所述果確，則北宋初年，挽鐸中猶有歌聲，而其辭竟爲聲詩中七言仄韻之木蘭花。北宋如此，晚唐、五代情形可略推矣。木蘭花乃盛唐敎坊曲名，用在燕享，以供欣賞，本不嚴肅；亦未聞有異調或異名，不知何以又用作哀辭，料多流變以後，聲情尙合，然後用之。

李匡乂資暇錄云：「世俗喪筵之室，俾妓婢唱悲切聲，謂之『揚聲』。」翟灝通俗編二五謂「其聲唄唄然，宜乎爲『羊聲』，因『唄唄』，羊鳴也。」是與喪樂及挽歌之聲相輔者，料由唐俗而來。孫楷第在傀儡戲考原內，於此別有論證。

明淸間，粤東出喪，役人踏路歌以娛尸，曰「踏鷓鴣」，或與唐俗樂山鷓鴣有關，詳下編格調山鷓鴣。

三、附見唐以後之歌詩

宋人挽歌中，猶存唐聲詩唱法，已略如上述。就一般言：宋承五代之後，於樂曲中接受一部分聲詩之業，事所必至。有關宋代歌詩之史料，今尙流傳者已不多，茲雖綴舉若干，終不能詳。若其宗旨誠如首章八節所陳：聲詩之體有斷代性質，原不及宋；又如四章八節論虛聲所陳：唐人歌詩是主流，宋人歌詩已是尾閭。故唐、宋兩代於歌詩一事，已有大別存在。詳四章八節之末。茲附見唐以後之歌詩概況如次，作用在參考流變而已，並非無所判別，視尾閭同於主流。惟同時亦須體及其中與唐聲詩息息相關之處，都甚警切，爲治聲詩者所不可不知。故此節雖曰附文，却絕非閒文。

北宋宮庭樂曲或沿舊，或新翻，載在宋史樂志者，其事頗繁。內中一大部分仍唐代遺產，尤以舞曲爲著；惜其辭之用齊言者如何，向無明文。旁考樂學軌範、進饌儀軌等書，知由北宋流入高麗之舞曲，其辭每每仍用五、七言。由此對北宋宮廷諸舞曲之辭體如何，已可見一斑。茲就進饌儀軌所著者載舞蹈學習資料第十一輯，一九五六年十月印。分爲五類，列目如下略參高麗史樂志及東國文獻備考。——

五言二句

催花舞 二句，稱爲「曲江春日詞」。

五言四句 絕句

拋毬樂舞　獻天花舞

春鶯囀舞　舞鼓辭二首。

七言二句 每二句一疊，又叶韻，則爲一首，共十疊。

疊勝舞　拋毬樂高麗史樂志載辭五首。

七言四句 絕句

拋毬樂舞進饌儀軌載辭五首。　佳人剪牡丹舞

沉香春舞　舞山香舞

響鈴舞　催花舞

蓮花臺東國文獻備考。

七言八句 律體

萬壽舞　獻仙桃舞唱辭甚多。

響鈴舞　寶相舞分四組唱，每組二句。

其中如舞鼓所唱，便是聲詩格調內五言四句堂堂調所用初唐李義父之辭。「鏤月成歌扇，裁雲作舞衣。自憐

迴雪影，好取洛川歸。」惟後二句已改爲「因風迴雪影，還是燕雙飛。」而抛毬樂、獻天花、春鶯囀、舞鼓、（詳教坊記箋訂稿。）舞山香等，原皆初、盛唐之曲。按春鶯囀調祇以未得唐辭，未能收入聲詩格調；若其辭之確爲齊言，則因此又可以證。（詳十章「待訂資料」。）至於各舞名目與北宋樂舞之淵源關係如何，當由治宋代樂舞者詳之。其中惟疊勝舞辭各七言二句甚少見，錄如後——

翠樓春日捲珠簾，紫燕雙飛進畫簷。——一疊。

雕闌灼爍百花光，畫院春深十二香。——二疊。

春近昭陽殿裏人，仙裾風動好輕身！——三疊。

玉樓春月正遲遲，碧繡簷前花影移。——四疊。

玉礎花磚築歌臺，玳瑁盤中軟舞來。——五疊。

春光先到百花樓，宮女雙雙弄彩毬。——六疊。

朝日曈曈興慶池，梨園弟子奏新詞。——七疊。

弟子部中奏新樂，沉香亭上半捲箔。——八疊。

妃子春遊臨玉塘，梨園新奏荔枝香。——九疊。

羯鼓聲催御苑花，紫衣宮女按琵琶。——十疊。

後六首之內容所及，如歎舞、百花樓、興慶池、梨園、「弟子部中」、沉香亭、荔枝香、羯鼓催花等，全是開、天遺事。此種七言二句之辭體，聯聲分唱之辦法及疊勝之爲舞，可能盛唐均已有；此十辭亦可能乃唐、宋樂工之原本，傳入高麗無改，則其所以透露唐聲詩之辭格與舞容者，正在聲詩格調目前內容之外，斯大可注意者。參看上文五章軟舞等節。宋周密癸辛雜誌後集載德壽宮舞譜，其第四項「鮑老摋」下曰：「對窠」、「方勝」……足見此種疊勝舞法南宋猶傳。清末夏敬觀在高麗目覩伎藝，曾作歌紀之。序中舉及十三目：春鶯舞、催花舞、山香舞、舞鼓、佳人翦牡丹舞、劍舞、春眠曲、相思別曲、黃雞詞、襄陽歌、漁父詞、竹枝詞、將進酒歌。並謂「宋賜以大晟樂，其國始習中國之音。鄉樂擊下，乃其本風。今所奏，類是中土樂府雅詞。」內藤虎次郎宋樂與朝鮮樂之關係文內從高麗史樂志錄「六花隊」詳細節次：先奏千秋萬歲引子；次口號，間花心詞；次唱花心答詞；次唱「江頭第一念詩，第二念詩，第三念詩」；次唱「隴頭第一念詩，第二念詩，第三念詩」。按既曰「念」，又曰「唱」，未詳其說。參看全宋詞三八二三以下各頁所列。

宋代歌詩有不詳其義者，如張耒所謂「倚聲製曲」之七律三首；詳末章平議。有可信其仍然繼武唐、五代者，此種事例較多。如蘇軾擬渭城曲之原聲，及觀黃鍾梁州之舞，如黃庭堅、秦觀、胡仔等之聽小秦王，如蕭定基之歌何滿子，如忠州民間及夔州營妓之歌竹枝等，皆是。亦有唐詩唐代未唱，至宋被唱入當時尙行之調者，如歐陽修近體樂府內瑞鷓鴣調下，編者云：「此詞本李商隱詩，公嘗筆於扇，云：可入此腔歌之。」全宋詞據才調集二，指明原詩「楚王臺上一神仙」云云，乃吳融詩。亦有僅爲宋人之自歌其

詩，對於唐制不過會其意，得其趣而已者，如范仲淹之作迎神七絕，沈括之作開元樂辭等是。至於傳說是「歌」，而實爲吟諷者，又不可不辨。例見下文注語。更有宋人每以當時所謂瑞鷓鴣參看下編格調舞春風調。之聲調唱唐人律詩一事，亦當劃同宋人自歌其詩一類，與聲詩無涉。必唐、五代人歌唐、五代或以前之齊言，庶幾爲聲詩本身之活動耳。宋人歌唐律事，詳近人拙存杜甫瑞鷓鴣詞考，文史二輯。茲見宋代文人歌詩事，從「著腔子唱好詩」之說敍起。

趙令時侯鯖錄八謂晁無咎曾曰：「黃魯直間作小詞固高妙，然不是當行家語，自是著腔子唱好詩。」魏慶之詩人玉屑所引同。末語頗道着唐、宋人歌詩之一種共同情形。「腔子」，歌譜也；「好詩」，其意美，而入某腔之聲，又適相合也。唐劉採春唱囉嗊曲百餘首，周德華唱楊柳枝十餘首，皆取用時人之詩，正是「著腔子唱好詩」也。宋趙長卿惜香樂府眼兒媚云：「筭偎人道：新詞覓個，美底腔兒。」可參考。北宋人幸而傳得一個唐腔小秦王，於是黃庭堅在黔南用以歌蘇軾中秋之作，此詩在蘇氏仍歌作古陽關，必黔南無善歌古陽關者，黃氏始借用小秦王腔。又用以歌己作之竹枝，又用以歌蘇軾所作之陌上花七絕，非亦「著腔子唱好詩」歟？俱詳四章歌唱（丙）虛聲節。「好詩」之初，原不爲合某腔而作，亦無從爲之特製一腔；因其詩甚好而愛之，欲被於歌，惟有借腔，使聲有着，使唱能行。至北宋人唱小詞之情況則已不然：辭各有調，調各有聲，相應而施，不煩他借。黃作小詞不當行，不入律，有背所用聲調之個性，故晁氏譏之。必「著腔

子唱好詩」一事，北宋時尚有人常常行之，頗爲現實，然後晁氏始具說如此。

陸游老學菴筆記五謂「晁以道云：紹聖初，與東坡別於汴上，東坡酒酣，自歌古陽關。」東坡題跋三云：

「暮雲收盡溢淸寒，銀漢無聲轉玉盤。此生此夜不長好，明月明年何處看？」余十八年前中秋夜與子由觀月彭城，作此詩，以陽關歌之。今復此夜，宿於贛上，方遷嶺表，獨歌此曲，聊復書之。

蘇氏集中有陽關詞三首：一贈張繼愿，一答李公擇，一中秋作。三辭之第三句皆嚴守王維渭城曲原唱，作「仄平仄仄仄平仄」。由此事以看唐詩之倚聲，知其自有渠度當守，並非不倚聲，頗爲明顯。此詩能有蘇氏自述歌唱之本事作證，尤難得。「以陽關歌之」者，示渭城曲之腔譜當時尚傳，詩既倚其聲以定平仄，歌之自無不合。詩話總龜前集卷一一引直方詩話，謂蘇氏「作彭門守時，過齊州李公擇，中秋席上作一絕云：……其後山谷在黔南，令以小秦王歌之。」將答李公擇詩與中秋作詩混爲一首。胡薇元歲寒居詞話云：「東坡……陽關曲三首已入詩集，答乃錢塘李公擇絕句。其以小秦王歌之者，乃詩人歌詩之法。」案此詩之作者是蘇，「令以小秦王歌之」者是黃，且在他時、他地，均無預於李公擇。胡氏之說又嫌混。而「詩人歌詩之法」一語，亦甚費解。依胡氏意，宋代除此種「借腔」歌詩之法外，尚有他種人用他種法之歌詩在。事誠有之，例如蘇氏之用陽關「本腔」唱者便是，唱來縱非全合

唐代原譜，至少應與其接近。於此乃當問：如蘇氏者，獨非詩人？而用「本腔」之唱法，何以又獨非「詩人歌詩之法」歟？

宋人頗傳小秦王腔，固是事實，但或以為與陽關曲同，又以為與竹枝同，又以為與清平調同，則不可解。當時殆已不辨唐音，故爾多方牽混；若在唐，則諸調各有其曲，必不至於一通無不通，是可以斷言者，詳聲詩格調諸曲。至於胡仔苕溪漁隱叢話謂「瑞鷓鴣猶依字可歌，若小秦王必須雜以虛聲乃可歌」，見四章八節（丙）虛聲說引。自遏南宋時歌唱之實況而言。惟虛聲以外，其曲原本所有之聲如何？是否既得其原有之全聲以後，仍感不足，而必須有「雜」？究竟如何「雜」？均難解答。傅幹注東坡詞，於陽關詞中秋作一首云：「本名小秦王，入腔即陽關曲」，二語清鄭文焯以為是蘇軾自注，非。尤為費解。「入腔」應即「著腔」。惟何謂「本名」？陽關曲無「本名」歟？小秦王無「本腔」歟？何以名必在此，而腔必在彼歟？浦江清詞曲探源文學遺產一八三期。引胡仔說，曾曰：「朱子見南宋時歌七言詩，必須雜以虛聲，故發此論耳。」按朱熹之論四章八節（乙）泛聲說內已引。為「後來怕失了那泛聲，逐一添個實字」，說明泛聲乃詩樂內原有部分。若胡氏之曰虛聲，則原腔之所無，而自外加入者，彼此不合，謂唱小秦王雜以虛聲之事不易理解，正在此也。

宋人使小秦王、陽關曲與竹枝相通，可看下列一實例。岳珂桯史一一載黃庭堅題黔南歌羅驛竹

枝詞曰：「撐崖柱谷蝮蛇愁，入箐攀天猿掉頭。鬼門關外莫言遠，五十三驛是皇州。」「浮雲一百八盤縈，落日四十八渡明。鬼門關外莫言遠，四海一家皆弟兄。」並跋云：

> 余自荆州上峽，入黔中，備嘗山川險阻。因作二疊與巴娘，令以竹枝歌之。前一疊可和云：「鬼門關外莫言遠，五十三驛是皇州。」後一疊可和云：「鬼門關外莫言遠，四海一家皆弟兄。」或各用四句，入陽關、小秦王亦可歌也。

黃氏所謂「和」，既用七言四句之後二句，與唐、五代竹枝之和聲，僅用二言短語，散繫於各句句中或句尾者，顯然不同，應是竹枝唱法至宋之變。黃氏所唱之竹枝是二句體，非四句體，而陽關或小秦王則非四句不可。故既用四句，惟有唱入此二調較便，不復唱作竹枝，是黃氏於曲調之取捨，祗在句數而已，初不慮及其聲情爲如何也，可謂歌詩最粗之法！此三調均盛唐所已有。詳下編格調竹枝(二)。竹枝是民間思鄉懷土之歌，小秦王是陣前敵愾之歌，陽關曲是祖餞中之驪歌，顯然各有情調，不相爲謀。不圖三百餘年之後，雖在典型文人如黃氏者之口耳中，三者竟可混而爲一，略無顧慮。無怪沈括曰：「今人指北宋人。則不復知有聲矣！哀聲而歌樂詞，樂聲而歌怨詞」，慨歎甚深，實不爲過。沈說全文引在四章末節。由此以回溯開、天之盛，詳四章末節。將令人作何感想？並非主觀上厚唐而薄宋也，竊怪黃氏對於歌辭，既捨當時通俗之詞樂與歌法不用，而獨用詩樂，是有心於摹古也，顧何以又不知古如

此歟？黃氏木蘭花令曰：「黔中士女遊晴晝，花信輕寒羅袖透。……竹枝歌好移船就，依倚風光垂翠袖。……」足證桯史所紀之實。當時黔南民間頗風行竹枝。「移船就」謂男女相悅而就；「垂翠袖」乃竹枝之舞，北宋此風由唐、五代來可以斷言。黃詞樂於寫述許多民情，價值甚高。

劉敞公是集內有渭城詩云：「舉世幾人歌渭城？流傳江浦是新聲。柳色青青人送別，可憐今古不勝情！」說明當時能歌此曲者已甚少，因水邊送別，偶有所聞，遂想像此曲之如何動人，古今應無二致。敞詩別蔡嬌曰：「白玉佳人唱渭城」，蘇軾詩曰：「十千美酒渭城歌」，黃庭堅詩曰：「陽關一曲悲紅袖」，朱希眞詩謂李師師亦解歌此。俱詳聲詩格調。——凡此，皆宋人歌唱渭城曲事之別見者，並蓄於此。

蘇軾除歌陽關外，尙曾欣賞涼州舞。東坡題跋六又云：「元豐辛酉冬至，僕在黃州，……飲酒，樂甚！使作黃鍾梁州，仍令小童快舞一曲。」此舞未必無歌，歌辭可能仍是唐體之齊言，惜不詳。漁隱叢話後集卷三三引復齋漫錄，謂晁無咎與陳無己飲，無咎出小鬟，舞梁州佐酒。足見此曲之舞，北宋常有。

蘇轍在忠州詩：「舟行千里不至楚，忽聞竹枝皆楚語。楚言啁哳安可分？江中明月多風露。」又曰：「連春並汲各無語，齊唱竹枝如有嗟。……不知歌者樂與悲，遠客乍聞皆掩泣。」欲吐胸臆，不語而歌；風緊月明，哀動遠客：猶是唐時民間情味。轍以巴人，感於楚唱，尤合中唐此曲復盛之時在巴楚

間曾有之演變也。

蘇軾和蘇伯固歸朝歡詞云：「君才如夢得，武陵更在西南極。竹枝詞莫傜新唱，誰謂古今隔？」一時作者、唱者、論者均嚮往於唐藝。邵博於紹興間作聞見後錄，卷十九曰：「夔州營妓……扣銅盤，歌劉尙書竹枝詞九首，有當時含思宛轉之豔，他妓者皆不能也。……其先世必曾事劉尙書者，故獨能傳當時之聲」云云。此唐音之潛在民間而流傳甚久者，實予吾人一種新啓發。因有關民間之文獻極少，而民間存在之事實則極多！若僅憑能見之資料，並不估計存在之事實，遽斷有無，或強判是非，何能悉中？故今日有志探索唐代詩樂者，與其偏賴鄰邦之所傳說，毋寧重視國內民間之所蘊藏，多加發掘。陸游東樓集序有云：「歲庚寅宋孝宗乾道六年，公元一一七〇。始泝硤，至巴中，聞竹枝之歌」，足爲邵說之輔。陸氏湖村月夜詩云：「平生不負月明處，神女廟前聞竹枝。」神女廟在四川巫山縣。清王士禎帶經堂詩話一三謂巫山縣神女廟西有琵琶峽，其鄉女多善吹笛，每相與吹笛，唱竹枝，以送嫁女。所傳卽使爲淸初情況，亦不虛誕，因民間保存古音不替，固常事也。

惟蘇軾竹枝歌序中，却稱其歌「本楚聲，幽怨惻怛，若有所深悲者」，爲傷歷史上二妃、屈原、懷王、項羽諸人，始相傳而然。此說甚異，全不顧及劉禹錫夔州製歌之事與旨，未識何故。蘇氏進一步並曰：「其山川風俗鄙野勤苦之態，固已見於前人之作與子由之詩，詳上文引。故特緣楚人疇昔之意，

爲一篇九章，以補其所未道者。」如此直全掩竹枝原爲民歌之本一層，而僅視同一般文人之懷古或詠史詩而已，其去「當時之聲」，有如邵氏之說者，毋乃太遠！所謂「歌本楚聲」，與夫「楚人嚀昔之意」，初未云有何據，殆蘇氏一時之想像如此歟？

蕭定基歌何滿子事，見梅聖俞碧雲騢——

> 盛度以久任，泣於上前，遂參知政事。王博文仿度泣，遂自龍圖學士爲樞密副使。時蕭定基爲殿中侍御史，有士人匿名，以何滿子嘲之。一日，奏事，上曰：「聞外有何滿子。」定基曰：「臣知之。」上令定基自歌於殿上，既而貶之。時有語曰：「殿院一聲何滿子，龍圖雙淚落君前！」

曰「自歌」，非誦念可知。其聲果唐所有歟？抑宋另有之？若調名與使事，固皆唐有也。事亦見宋范鎮東齋記事二。

宋釋文瑩湘山野錄中卷云：「范文正公謫睦州，過嚴陵祠下。會吳俗歲祀，里巫迎神，但歌滿江紅。……公曰：『吾不善音律，撰一絕迎神。』曰：『漢包六合網英豪，一個冥鴻惜羽毛。世祖功臣三十六，雲臺爭似釣臺高！』吳俗至今歌之。」此詩在吳俗不知如何歌法。宋吳曾辨誤錄卷下載文彥博在蜀時，張俞曾題詩於妓楊臺柳之帕，命歌舞。詩乃七絕，作柳枝辭歌之。宋史二〇八藝文志列宋白集一百卷，又柳枝詞一卷，未知有聲否。湘山野錄又載中國長公主爲尼，陳喬年有七律相送，詩頗流利，

「都下好事者以鷓鴣天歌之」。鷓鴣天並非詩格，或係瑞鷓鴣之訛。殆亦宋人借腔之習。清吳喬圍爐詩話指此事云：「唐時律詩、絕句，皆入歌喉；及變爲詩餘，則所歌者詩餘，而詩不可歌。」此說於唐不合，但頗道着入宋以後歌詩之變。宋晁補之雞肋集六六載胡戢墓誌銘，謂戢「叩几歌唐詩，甚悲。」應是吟諷，非歌唱。張耒張右史文集一一謂「宿譙東逆旅，夜聞歌白公琵琶行、道人歌者。」兩事應皆吟諷，非眞歌唱。惟道人歌之性質未詳。宋施彥執北窗炙輠謂其叔祖善歌詩，又謂學詩必先歌詠等。「詩」，皆指詩經，與歌近體詩無涉。次章五節論音調，曾舉王仲至語，謂秦少游某詩又當入小石調，正是宋人對於聲詩之一種意識，特集見於此。

宋人之篇詠跡近聲詩爲不可忽者，有如沈括開元樂調四首，皆六言四句。見趙令畤侯鯖錄七。按盛唐聲詩如舞馬詞、輪臺等調，皆六言四句。不知此與何調有關，抑果爲獨立之一調否？王仲聞編南唐二主詞校訂，據邵長光所輯二主詞稿本，列開元樂一首，其辭乃唐顧況之歸山作，六言四句，因李後主曾書之，見詩話總龜、漁隱叢話、詩人玉屑。遂以屬後主。王氏辨正，以爲開元樂調名始見於沈括詞，曰：「以此名李煜之詞，亦非。」惟顧詩可能曾唱入開元樂，其聲至北宋猶傳，沈氏得而擬之耳。詳十章待訂資料。又如楊萬里所作竹枝歌多首，誠齋集二八。檃括親聞舟子所唱之民歌而成，其歌雖並非竹枝，但楊詩內容頗具民間性，則因此而著，其事亦值注意。

論六言，則蘇軾詩中有六言樂語云：「桃園未必無杏，銀鑛終須有鉛。荇帶豈能攔浪！藕花却解

留連。」句句作情詞雙關。此曰「樂語」，並非致語之類，可能是樂辭，曾經合樂歌唱；惜未詳其唱入何曲，並調名而無之。沈氏又有凱歌五首，乃當時軍中所謠，宜屬歌謠類。夢溪筆談五：「邊兵每得勝回，則連隊抗聲凱歌，乃古之遺音也。凱歌辭甚多，皆市井鄙俚之語。予在鄜州時，製數十曲，令士卒歌之。」如云：「先取山西十二州，別分子將打衙頭。回看秦塞低如馬，漸見黃河直北流！」宋史二〇八藝文志列張文伯江南凱歌二十卷，不知內容如何。趙聞禮陽春白雪六載樓心月三首，皆七言四句。錄第一首「柳下爭攀畫槳搖，水痕不覺透紅綃。月明相顧羞歸去，都坐池頭合鳳簫。」此二者均可認為宋代自有之詩調而確切備聲者，所謂「宋詩宋聲」，亦頗有代表性。惟南宋許棐作三臺春詠春，悉符王建格調，見下編格調三臺(二)【雜考】。——凡此僅據偶然接觸之資料，見一二三例如此，非其全貌也。

至於詞譜一二據花草粹編等，登蘇庠之清江曲，及張元幹之樓上曲，謂之「詞調」，是否適合，乃另一問題；若因其皆七言八句，便比附於五代之「詩調」，殊覺不可。如清江曲並無入歌之確據，詞譜因其前四句叶平，便指為「近瑞鷓鴣」，後四句叶仄，便指為「近玉樓春」，未免割裂附會。樓上曲每兩句一換韻，平仄相間，又指為「近玉樓春」及「玉樓春偷聲變體」，亦漫無依據。茲因瑞鷓鴣即舞春風。與玉樓春已列在百五十四調之內，故辨及之，非為宋調辨也。北宋賀鑄之太平時用唐人絕句，仿五代帶和聲之楊柳枝體，於每句下各加三字句，如「秋盡江南草木彫，晚雲高。青山隱隱水迢迢，接亭皋。二十四橋明月

夜，弭簫榜。玉人何處教吹簫？可憐宵！」不知當時果有聲否？抑主文而不主聲之作？顯屬宋人之文藝，與唐無涉，並不必視其事爲賀鑄歌唐詩也。杜文瀾詞律拾遺載趙汝茪之戀繡衾、杜安世之玉闌干、柳永之思歸樂、沈會宗之柳搖金、無名氏之二色宮桃等調，雖亦七言八句，但多上三下四句法，顯非詩體。又文與可詩題中見笛調三：昭華引、醉霜月、草堂吟，而曰：「皆詩譜也」，未知何說，殆琴曲歟？

宋人於排當時奏伎，每有致語與口號，而致語之末，引起口號，每曰「聲詩」。如武林舊事一所載致語云：「輒採聲詩，恭陳口號。」所謂「口號」，例作七律一首，亦誦念之聲而已，並無樂歌之聲。惟宋舞隊欲散時，有「遣隊」之唱。如毛滂辭曰：「歌長漸落杏粱塵。舞罷香風拂繡茵。更擬緣雲弄清切，尊前恐是斷腸人。」歷代詩餘一特爲列「遣隊」一調，曰：「後人曲終猶用之」，未知何指。

宋人所謂「山歌」，內容複雜，須作專題研究。如蘇軾志林二云：「余來黃州，聞光黃人二三月皆羣聚謳歌，其辭固不可解，而其音亦不中律呂；但宛轉其聲，高下往返，如雞唱爾；與朝堂中所聞雞人傳漏，微有所似，但極鄙野爾。……今士人謂之『山歌』云。」士大夫以爲民間文藝「不中律呂」、「極鄙野」，無足異；認爲「辭不可解」者，料其仍爲齊言，有若竹枝之類。何薳春渚紀聞七「雞人唱曉夢聯詩」條：「余中榜，登甲科，初與同袍伏闕以待唱第。忽聞若幾間有連聲長歌，了不成詞調。不覺問其旁坐。有應之者曰：『此所謂雞人唱曉也。』」可供參考。曰「不成詞調」，或即因是齊言之故。又全宋詞三八七四頁載李公麟作七言五句，容爲民間歌詞體，可供此處參考。

張商英編道藏洞眞部讚頌類一六二「鳥」上、金籙齋三洞讚詠儀卷上，從太宗御集內見太淸樂二十首，均七言四句，各附和聲。如曰：「一聲鶴唳九霄中，太淸樂，王母行天閬苑風，太淸樂，幾許仙人來侍從，太淸樂，齋心淸潔盡皈躬。太淸樂。」又卷中見眞宗御製玉淸樂十首，體製相同。如曰：「測影神臯求吉地，玉淸樂，僝工剛日建宏規，玉淸樂。烝黎受福應無算！玉淸樂，穹昊延禧悉在玆。玉淸樂。」原列步虛辭後、散花辭前，其性質可知。料唐代道家已先有之，應考。

降及金、元、明、淸人之歌近體詩，亦尙有說，略見一二，以博其趣。金人所創諸宮調體之尾聲，一律以作七言三句爲常格，以作七言四句爲變格，宋人所唱賺詞之尾聲句法亦然，已詳三章次節引靑木正兒語。玆於三句者舉二例，於四句者舉一例——

求親不肯揀高樓，怕倒了高樓一世休！司公，故教他女嫁敵頭。——劉知遠諸宮調仙呂尾聲。

家住應州金城縣，爲罹亂傷殘了土田。言着姓名，自覺愚濁心先倦，是逐糧趁熟底劉知遠。——同上商調尾聲。

牙兒抵着不敢子聲，側着耳朵兒窗外聽。千古淸風指下生！——董西廂中呂尾聲。

南曲九宮正始中呂宮尾聲內，有三句兒煞一體，如曰：「欲憑妙手良工筆，仔細端詳仔細題，做個丹靑扇面兒。」與諸宮調情形正相同。九宮大成譜屬黃鐘宮。

元仇遠無絃琴譜詞集名。卷一內有小秦王二首、八拍蠻一首。

元、明人南北曲譜內，曾用醉歸花月渡、大齋郎、天下樂引、誤佳期等曲牌唱唐詩，已詳四章論樂譜。此事須就元、明、清南北曲譜徹底查明，作專題研究。

明代文人歌詩，可用李東陽麓堂詩話之說爲例——

古詩歌之聲調節奏，不傳久矣！比嘗聽人歌關雎、鹿鳴諸詩，不過以四字平引爲長聲，無甚高下緩急之節，意古之人不徒爾也。今之詩，惟吳、越有歌。吳歌淸而婉，越歌長而激。然士大夫亦不皆能。予所聞者，吳則張亨父，越則王古直仁輔，可稱名家！亨父不爲人歌，每自歌所爲詩，眞有手舞足蹈意。仁輔性亦僻，不時得其歌。予値有得意詩，或令歌之，因以驗予所作。雖不必能自爲歌，往往合律，不待強致，而亦有不容強者也。

揣李氏意中之詩聲，有高下緩急，其情已足以動容，至於手舞足蹈，可因聲以驗辭之是否合律，又保持自然，而不勉強，殊不簡易。既如此，已不爲無境界，要是文人發展吟諷之有深致者。朱載堉醒世辭七十三首內，用調皆爲南北曲，惟有謫子令乃七言四句。如曰：「不孝漫燒千張紙，虧心枉爇萬爐香。神明本是正直做，豈受人間枉法贓！」亦有叶仄韻者。路工明代歌曲選。邱齊山「新鐫分門定類綺筵雅令」載杭城四句歌曰：「郞有心來姐有心，二人好是線和針。針兒何曾離了線，線兒何曾離了針！」可爲歷代民間不斷歌唱齊言之證。王稺登吳社編謂「長年能唱竹枝，玲瓏梟梟，有破烟出峽之聲」，未知

果是唐音否。明武陵人唱山歌，據傳多唐竹枝遺聲，詳聲詩格調竹枝（二），堪與宋南渡初，民間猶有唱劉禹錫竹枝者，作一例看。

清代文人歌詩，可舉馮班古今樂府論之說爲例：「今太常樂府，其文用詩。余尙及聞前輩有歌絕句者，三十年來亦絕矣！」太常樂府於雅樂中所用，乃古體詩多，唐、宋迄淸皆然，原在本書所劃聲詩範圍之外。馮氏述前輩歌「絕句」，却從太常用詩說起，何歟？豈太常歌辭不但七言，且爲絕句體歟？至於民間歌謠，始終以七言句法爲主體；且二句或三句一章者亦多概見。惜記載零落，資料散漫，亟有待於結集、董理。如李調元南越筆記「粤俗好歌」條、梁紹壬兩般秋雨盦隨筆六「粤歌」條，均備載其地民歌有類子夜、竹枝者之詳情，並多與當地風俗相聯繫。梁氏云：「粤西峒女，亦喜踏歌。其歌皆七言，或二三句、或十餘句不等。」惟又曰：「以是推之，則苗人跳月之歌，當亦有可觀，惜無人譯之者」，則與此所論述者又異。蓋本書凡云「歌辭」或云齊言民歌，無論始辭、擬辭，均專指用漢語文者；若原是他族語文，一經用漢語文轉譯，雖作齊言，便是另一回事矣。律呂正義載蒙古笳吹歌辭多齊言，多用唐調，或與有關，但其辭是從滿文譯來者，非漢文始辭，故不論。乾隆初年，鄭燮謂婁近恆之侍者十三郎歌鄭詩詞，又歌竹枝，見鄭爲劉柳村書册頁。不知如何歌法。



第九章　雜吟與聲詩

本章所述，計有四藝——佛曲、俗講、轉變、講史。四藝中，僅佛曲之音樂性較強，可能有吟、有歌，其餘三藝皆吟諷而已。三藝中，俗講與轉變同爲變文，講史獨立。論內容，佛曲與俗講相近，均宣揚佛教；轉變則與講史相近，均以歷史傳說或社會故事爲題材。由佛曲而俗講，由俗講而轉變，由轉變而講史。循其體用，四藝相銜，故合敍於一章。

一　佛曲辭

一般所謂「佛曲」，可如向達論唐代佛曲之說，指西方傳來，內容頌贊諸佛菩薩之樂曲。向氏膠着於佛曲之樂必由西來，以爲不如此即喪失佛曲之根本，其實不然，詳下文。至此章之所謂「佛曲辭」，有所不同，乃指齊言之辭或其聲爲佛徒所製、直接間接用以宣揚教義，迷惑人心，而音樂性較強、不止於吟諷，且不附有說話等雜伎者。佛曲辭較之下列講吟性質之俗講、轉變及講史三藝，彼此有別。初期研究，指俗講文爲佛曲，如羅振玉敦煌零拾、徐嘉瑞近古文學概論，均如此。鄭振鐸佛曲敘錄亦以俗講文爲佛曲；但如梁山伯寶卷、孟姜仙女寶卷、

珍珠塔寶卷等，亦一並認爲佛曲，殊不可解。佛曲辭所包，祇限於二事：一曰轉讀經文，一曰歌唱偈讚。曰「偈」，曰「讚」，或曰「頌」。經文本身多數是散文，或用偈體而不叶韻，更無用近體詩者。若轉經之音樂情況，却可供歌唱偈、讚方面參考。偈、讚雖多用齊言，每不叶韻，惟仍有託於樂曲者。玆僅就其樂曲歌辭之叶韻者述之，餘不及，因認叶韻爲構成聲詩必具條件之一也。詳三章大節。

有關佛曲辭之聲辭源委，記述甚多。解釋偈、頌文體，有唐智儼、仁王護國般若經疏四。圓測、仁王經疏上。良賁仁王護國般若波羅蜜多經疏上二。等說，分疏樂曲音度，有唐法照五會念佛略法事儀讚末。及唐大中日本安然金剛界大法對受記六。等說。玆爲簡明起見，僅就梁、唐、宋三部高僧傳之所見者證之。

梁慧皎高僧傳一五於「誦經」及「經師」諸傳後有論曰：

> 天竺方俗，凡是歌詠法言，皆稱爲「唄」。至於此土，詠經則稱爲轉讀，歌讚則號爲梵音。昔諸天（按指五天竺）讚唄，皆以韻入絃管。五衆（按指我國佛徒）旣與俗違（按俗指「天竺方俗」），故宜以聲曲爲妙。

天竺之俗，如何韻入絃管，不暇究詰；若此所謂「聲曲」，乃適合我國佛敎信徒之習俗而編製者，正是本章之所謂「佛曲」也。唐道宣續高僧傳四〇於「雜科聲德」諸傳後有論，其解釋梵、唄、讚三體有曰：

> 「唄匿」之作，沿世相驅，轉革舊章，多宏新勢。……至如梵之爲用，則集衆行香，取其靜攝專仰也。考其名實，「梵」者，靜也。……「唄匿」終於散席。尋唄匿也，亦本天音，唐翻爲靜，深得其理。謂衆將散，恐涉亂緣，故以

「唄」約令無過也。……頌讚之設，……隨卷稱揚，任契便構。

說明讚唄所有歌唱之時間與作用如此；若其事之產生，則隨經文之主題而定，所謂「隨卷稱揚」，並非獨立見義者。道宣續傳中，並就地域分陳其歌讚特點，有東川、江表關中、吳越、秦壤雍冀、京輔、金陵、劍南隴右、江淮、晉魏、南服共十目。足見佛曲之形成，不僅遷就我國之習俗，且投合地方之俗音，分別建立，絕不固守西音，以自創其深入民間之效果。宋贊寧高僧傳二五「讚誦」傳有論曰：

或曰：如天下音音、令人樂聞者，與(以)襄陽人爲較準。彼漢音也，音附語言，謂之「漢音、漢語」。則知語與音別，所言「唄匿」者是梵音，如此方歌謳之調歟？

此間中「音」指歌曲之音，「語」指地方之語，所謂「此方」，應指中國。當時之人樂聞襄陽歌曲，因舉以爲例。謂爲襄陽之歌，乃歌中國語言，是「漢音、漢語」，音與語一致，故爾樂聞。進一步乃懷疑：梵音既不同中國歌謳之調，而用以歌漢語；「語與音別」，將如之何可？此一疑問之含意，正反映主佛曲者深知佛曲必須儘量漢化，方能通行，方能致效，於義尤爲明著。而近代學者，於隋唐胡樂之盛行中土、變文體裁之出於梵天，所意識者每每超過事實，而統一於古文藝中之「崇外」意識，覩於此，可以稍稍返矣。

向氏論唐代佛曲，已從隋書音樂志、羯鼓錄、唐會要、陳暘樂書等，收集唐代佛曲調名七十五，雖不完備，已得大要。其中辭用齊言而接近近體詩者，究有若干，因未見傳辭，故無從查考，深爲憾事。梁武帝時製「正樂」十調，通志稱「佛法」十曲，屬鼓吹樂。向氏認爲佛曲必須用西來之樂，鼓吹樂乃漢以來中國舊樂，系統不同，不能作爲佛曲，又謂佛曲體制限於頌讚，而梁武「正曲」之內涵，乃敷陳教理，演述佛法，亦有未合云云。其實若鑒於上引高僧傳所云，梵僧且遷就華俗，以製聲曲，其作用方能被遠，正是傳教者迷惑衆等之用心深處。吾人又何必限於內涵，主觀代守「西來」之性，轉拒梁武「正樂」明明爲佛曲者於佛曲之外乎？例如下文所舉唐讚中有八相太常引、三皈依柳含烟，太常引與柳含烟無疑是漢曲，絕非「西來」；「八相」與「三皈依」無疑是佛法，絕非漢義：如向氏說，無從解釋。

惟佛經本身如經題、經律等，既屬散文，並非韻語，間有作五、六、七言者，並無平仄韻律，如佛所行讚佛本行經長達數萬言，有類敘事詩，却無韻律。若皆泛指爲詩，毋乃不切。無聲之詩與非詩之聲，對聲詩言，固同一不相涉。慧皎傳論指轉讀經文又曰：

> 頃世學者，裁得首尾餘聲，便言擅名當世。經文起盡，曾不措懷。或破句以全聲，或分文以足韻。豈惟聲之不足，亦乃文不成詮。……若能精達經旨，洞曉音律，三位七聲，次而無亂，五言四句，契而莫爽，其間起擲盪舉，平折放殺，游飛却轉，反疊嬌哢。動韻則揄靡弗窮，張喉則變態無盡。故能炳發八音，光揚七善，壯而不

猛，凝而不滯，弱而不野，剛而不銳，淸而不擾，濁而不蔽。諒足以超暢微言，怡養神性。故聽聲可以娛耳，聆語可以開襟。若然，可謂梵音深妙，令人樂聞者也。

此說始終主張聲文並重，二者能不偏廢，而後始許其有成，可云切至。山堂肆考徵一引慧皎傳論，於「濁而不蔽」下並曰：「遠聽則汪洋峻雅，近聽則從容和肅。」樂府雜錄載康崑崙從女巫授一品經調，可以爲例。楊愼丹鉛新錄指此，謂「以『歌誦』長聲誦法，每至吟詠過度，流爲歌唱。」可參考。惟以聲而論，「深妙」誠有如此者；若所謂「五言四句」之辭，一般終是五言四句而已，並非五絕，並非詩，究難指作聲詩。妙法蓮華經有一節曰：「時聞三仙言，心生大喜悅。卽便隨仙人，供給於所須。採薪及果蓏，隨時供給與。情存至妙法，身心無懈倦。」類此者雖五言八句，並不叶韻，亦非近體之平仄，雖指爲詩。如全唐詩之釋門，編集且數十卷之多，其中才見有貫休之道情偈四首而已，對其他之偈讚體皆不登，其故可思。貫休四偈有三首是七絕，不知曾有聲否。且所謂「破句」與「分文」者，可能原施於散文，亦可能原施於韻文。分破之餘，勢必改動原辭之句法；設原爲齊言者，經分破後，甚且成爲雜言，將更無以爲聲詩矣。可爲由詩變雜言，如上文七章所論者，作一解說。傳論下文又曰：「爰至晉世，……篇公支曇籥所造六言，卽『大慈哀愍』一契，於今時有作者。」既曰六言，可能以詩爲偈，但其辭未知尙傳否，無從妄揣。

按上文所示標準，指偈、讚、頌體凡爲齊言而聲韻又諧叶者，方認作聲詩之流變，其不叶韻者則除外，以此驗之前人成說，並不爲苛。慧皎傳論又曰：「東國之歌也，則結韻而成詠；西方之讚也，則

作偈以和聲。雖復歌、讚爲殊，而並以協諧鍾律，符靡宮商，方爲奧妙。」東歌主辭，西讚主聲，而皆有「協諧」「符靡」之歸。惟辭之協諧符靡要在「結韻成詠」之中，豈非已爲吾人所謂「聲詩」者設了界限乎？惟「鍾律」指樂曲中宮調之高低，「宮商」指歌辭每字之四聲及唱腔；於四聲方面，宜續有所揣摩。陳寅恪四聲三問一文，清華學報九卷二期。曾討論及此。陳氏引陸厥與沈約書曰：「范詹事自序，信別宮商，識清濁。……大旨欲宮商相變，低昂舛節。」約答曰：「自古辭人，豈不知宮羽之殊，商徵之別！雖知五音之異，而其中參差變動，所昧實多。」陳氏謂佛徒轉讀經典時，依聲之高下，分爲三階。中國文士據此三階，定中國字讀音爲平、上、去、入之四聲。因曰：「宮、商、角、徵、羽五聲者，中國傳統之理論也。……平、上、去、入四聲者，西域輸入之技術也。……乃摹擬西域傳經之方法，以供中國行文之用。」並曰：「四聲與經聲之關係，迄今千四百餘年，尚未有人略能言及。」按經聲高下分若干階，其事尚易喻；至於經文中多數偈辭，曾如何設計安排平仄四聲，從文字上實無從看出。下文所舉諸偈讚之實例中，有爲五、七絕律者，自不難看出。而謂轉經之聲分高下三階，便關係於其文辭逐字之平、上、去、入，其事誠非人人所能喻。陳氏既矜爲千年獨得之秘，仍嫌言之不詳，金針未曾度人耳。三章七節論平仄，曾謂盛唐道家之唱步虛辭已講求四聲，與此不同，因步虛辭是近體詩。竊意於此中追求聲詩之流變時，惟叶韻或「結韻成詠」一層，必須嚴守！若平仄諧暢與否，對偈、讚、頌體言，可不必苛求。

茲就唐、五代一般之偈、讚、頌內，舉其五、七言之叶韻而堪稱詩體者，證實上文諸說，旨在見例，不在集錄，故除一二特例外，餘僅從便。取材於大正新修大藏經四十七卷及八十五卷「轉经」「念佛」諸事儀內，其他不復多引。諸辭大抵為初唐僧善導與中唐僧法照二人之作。特例中錄白居易歡喜二偈，示文人以詩作偈之例。此二偈當時曾有聲否，雖不知，但白氏晚年往往親自唱偈則有徵。白氏長慶集六讚偈序云：「故作六偈，跪唱於佛法僧前。」又八漸偈序云：「歸而升於堂，禮於牀，跪而唱，泣而去。」司空圖集亦有偈云：「人若憎時我亦憎。逃名最要是無能。後生乞汝殘風月，自作深林不語僧。」亦文人以詩作偈之例，惟圖是否亦嘗唱偈，則無考。後蜀張曙、勾令元等各有偈詩，情形並同。

相觀讚　五言四句，讚優曇花。說詳上文三章五節。

沉淪五欲境，　託陰入幽胎。
巧風吹氣滿，希現！　形假出身來。彩憐！
能令眷屬喜，　車康弄嬰孩。
初教掌中立，希現！　慈母逐身回。彩憐！

按此乃十二首之二。第三句和聲皆作「希現」，末句和聲皆作「彩憐」。每首前皆先有「優曇花，希現！大家用心聽，彩憐！」四句。全文見法照淨土五會念佛略法事儀讚之末。文字優美，感染力甚強，就原有之麻醉作用說，極應批

刹！

初夜偈 五言六句

煩惱深無底，　生死海無邊！
度苦船未立，　云何樂睡眠！
勇猛勤精進！　攝心常在禪。

彥琮法師願往生禮讚偈，五律

法藏因彌遠，　極樂果還深。
異珍參作地，　衆寶間爲林。
華開希有色，　波揚實相音。
何當蒙授手，　一遂往生心！

按偈前念佛「南無至心歸命禮！西方阿彌陀佛！」偈後頌云：「願共諸衆生，往生安樂國。」此章同體之偈，凡十九首，前佛號，後頌句，首首皆同。以上二偈，俱採自往生禮讚偈。

金剛經頌 五律

妄計因成執，　迷繩爲是蛇。

心變生暗鬼，眼病見空花。
一境雖無異，三人乃見差。
了慈名不實，長馭白牛車。

按此偈錄自「梁朝傅大士頌金剛經」。原稱「四十九頌」，大致五言八句，多有成後來之律體者。序謂志公介紹大士於梁武帝，「只須一具拍板。大士得板，即唱經歌四十九頌，終而便去。」唐聲詩借梁句爲例，惟於佛曲偶一爲之；上文佛曲聲說之重點原在梁，亦不爲無因。

請觀世音讚　五言排律

奉請觀世音，慈悲降道場。
斂容空裏現，忿怒伏魔王。
騰身振法鼓，勇猛現威光。
手中香色乳，眉際白毫光。
空蓋隨身轉，蓮華逐步祥。
池回八味水，華分戒定香。
饑餐九定食，渴飲四禪漿。

西方七寶樹，　聲韻合宮商。
枝中明實相，　葉外現無常。
願捨閻浮報，　發願入西方！

按此偈每句下有和聲，曰「散花樂」，見善導轉經行道願往生淨土法事讚七〇。

歡喜二偈　七絕

得老加年誠可喜！　當春對酒亦宜歡。
心中別有歡喜事，　開得龍門八節灘。

眼闇頭旋耳重聽，　唯餘心口尚醒醒。
今朝歡喜緣何事？　禮徹佛名百部經。

按此乃白居易作，載在集中。

五會讚　七絕

發心念佛事須堅！　臨終決定上金船。
迴願衆生皆得往，　直向西方坐寶蓮。

按此讚之一、三句畢，念「彌陀佛！」二、四句畢，念「彌陀佛！彌陀佛！」見法照述淨土五會念佛略法事儀讚。

離六根讚 七絕

彌陀寶國寶門開，七寶池中七寶臺。
千葉千般千種色，一半含光出水來。

按此讚之一、三句和聲曰「努力」，二、四句之和聲曰「難識」。見同上。

諸衆等聽說黃昏偈 七言八句仄韻

人間匆匆營衆務，不覺年命日夜去。
如燈風中滅難期，忙忙六道無定趣。
未得解脫出苦海，云何安然不驚懼！
各聞強健有力時，自策自勵求常住！

比丘善導願往生禮讚偈 七言八句

觀彼彌陀極樂界，廣大寬平衆寶成。
四十八願莊嚴起，超諸佛利最爲精。

本國他方大海衆，窮劫算數不知名。
普勸歸西同彼會，恆沙三昧自然成。

按偈前佛號、偈後頌語，略同上列「彥琮法師」一首。以上二偈，見唐僧智昇集諸經禮懺儀下。

歎彌陀觀音勢至讚　七言十六句。

凝神淨剎在微宮，寶界天花滿翠中。
金殿已開慈主笑，奉覲儀容讚未窮！
寶樹樓臺光映照，總是彌陀願力功。
一念相應皆往彼，須臾獲得六神通！
衣裓寶持十萬億，聖衆塵沙受共同。
從玆稽首常瞻仰，定捨娑婆出苦籠！
觀音勢至人今見，寶葉蓮花個個空。
但念彌陀十萬遍，不久還生極樂中！

以上偈、讚均確切付諸吟唱，有其妙音。高宗永隆間，善導曾撰歌讚三卷，可知諸讚之作，皆適應吟唱之所需。代宗大曆四年，法照製「五會念佛」之法式，據其所述「淨土五會念佛誦經」之「觀行

儀」及「事儀讚」等，乃因大無量壽經內，有「清風時發，出五音聲，微妙宮商，自然相和」之文，遂製念佛之調，音爲五番。在五會讚開端處有說曰：「第一會時平聲入，第二極妙演清音，第三盤旋如奏樂，第四要期用力吟！第五高聲惟速念，聞此五會悟無生。」可以窺見其吟聲進展之概。法照所作歎五會妙音讚曰：「彌陀五會響雄雄！智者傳來五濁中。……雄雄五會響清深！隱隱雷聲寫妙音。……彌陀五會貫人心，哀怨慈聲屈曲深。……五會響颺出雲霞，清音寥亮滿恆沙。……」又曰：「西方鼓樂及絃歌，琵琶簫笛雜相和。一一唯宜五會法，聲聲皆說六波羅。」則不但誇張聲音之妙，且彙示有樂器種種之伴奏。齊己僧寄文浩百法詩有曰：「入室偈聞傳絕唱」，偈既成爲「絕唱」，足爲法照諸說之例證。再上舉諸例中，頗有注重和聲者，如相觀讚所有，辭義彙美，乃偈讚中之特色！上文三章六節曾謂佛曲和聲每採自梵文字母，轉而影響我國之詞曲，所舉之例曰悉曇頌，亦偈讚體之一，因辭屬雜言，故不在論列。

晉劉敬叔異苑五：「陳思王曹植，字子建。嘗登魚山，聞巖岫有誦經聲，卽效而則之。今之梵唱，皆植依擬所造。」唐湛然法華文句記引宋劉義慶宣驗記，亦載此說。慧皎高僧傳論謂「魏陳思王曹植深愛聲律，屬意經音。既通『般遮』之瑞響，又感魚山之神製。」陳寅恪四聲三問謂此俱出於依託，並無其事。唐時日本僧空海弘法大師有魚山集，列唱譜，殆卽轉經與梵唄所用。使其譜果能配合詩體之偈讚如上列諸首者，

則亦未嘗非有關唐代聲詩歌譜之一種資料，音樂家宜加以考核，判其是非。大正新修大藏經八十四卷，載日本僧長惠等所撰魚山私鈔、魚山聲明集、魚山目錄等十種，或譜、或說，並應加以檢驗。

此項吟唱，在唐代已有構成定型之樂曲者，如魚山私鈔所載之文殊贊，實即詞調行香子，北宋頗流行。至於齊言之腔調如何，目前尚不能詳。樂府雜錄謂樂工黃米飯曾採文溆僧念佛之音，撰成曲調，即名文溆子，乃俗家用佛曲音材而製調，非佛曲所自有調。上文謂唐代佛曲調名有七十五，但在偈讚體文辭之前，從未見有標舉其名者。聲詩格調所列之五更轉、百歲篇、泛龍舟等，雖曾爲僧侶借用，注入宣教之內容，但其本身則絕非佛曲。宋俞文豹吹劍錄述道場曰：「至其誦念，則時復數語，仍以梵音演爲歌調，如降黃龍等曲。」吳曾能改齋漫錄謂「京師僧念梁州、八相太常引、三皈依柳含烟等，號『唐讚』。而南方釋子作漁父、撥棹子、漁家傲、千秋歲唱道之辭。」漫錄並云：「蜀本『毗奈耶』云：『王舍城南方有樂人，名腦婆，取菩薩八相，緝爲歌曲，令敬信者聞生歡喜。』」凡此雖皆爲宋代情形，且諸調都屬雜言，可供參考而已。然曰「唐讚」，其來自唐可知。雜言如此，齊言可推。內梁州、漁父原爲聲詩調。

二、講唱範圍

此一節乃總說，所謂「講唱」，兼包下節之俗講、轉變與講史在內。體制異於講唱者爲「說話」，有

講無唱。——二體彼此對立。「講唱」一辭是總稱，不能與俗講等三伎並列。「講唱」之名，唐代已有，或曰「談唱」，實際仍是講吟。惟唐人對此種「吟」，已泛稱曰「唱」。此處不立異，卽從之，亦曰「講唱」。如敦煌變文集載秋吟一本，題目雖曰「吟」，而辭末仍曰「□□□□談唱後，維那再舉白蓮花。」又如許國霖所編敦煌雜錄，「鹹」字第二九號爲唐末人寫禪宗雜記付法事，其文有曰：「講唱繁口，王公躬聽於法音，帝王親揮於神筆。」——凡此俱可見義。唐代講唱，大別爲變文與講史兩類；變文又分僧徒之「俗講」與伎藝人之「轉變」二種。俗講中除說白外，包含讚唄、轉經、吟偈三事。讚唄雖不用曲牌名，依據多方記載，確係合樂歌唱，造詣頗深，已劃入上文佛曲範圍討論。變文內之經文，未見有作齊言者，茲不論。所餘吟偈一事，在傳本內祇注明宮調高低而已，與伎藝人之轉變同，亦從無曲牌名，似未嘗合樂；但其辭則多用七言近體。故於本章論之。講史之韻文，都爲七絕體，其聲似較簡單，更屬於吟。此兩類既無樂舞，又不算眞歌唱，僅屬聲詩之流變而已，當非其本體。

在分別詳述俗講與轉變二體之前，對二體之名與實究竟如何，不能不先有扼要之說明。尤其本書將「轉變」與俗講及詠史二藝鼎足，乃新主張，更不可無述。按在講唱範圍內，重點在變文。從敦煌石室所藏大宗寫本發現以來，醞釀迄今，五十餘載，中外學者關於變文之學說尙紛紛然，未曾統一，存在之許多問題亦未解決。自敦煌變文集印行，資料比較結集，研究爲便。卷端附向達「引言」

一篇，向氏於此事之經歷較深，引書所見，宜是比較成熟而具代表性者。同時孫楷第有俗講說話與白話小說之著，亦曾就其屢經修訂之意見，來述轉變與俗講。茲爲剖陳簡便，不事繁縟起見，僅就向、孫二家之主張加以論斷，以概其餘。向文略曰：

> 敦煌石室藏書……最多的是形式和後代彈詞類似、有說有唱的說唱體作品，……內容多數取材於佛經，也有不少是取材於民間傳說和歷史故事。……固然有些是題上「變文」的名稱的，是否就可以一律稱爲「變文文學」呢？或者還是有其他的通稱呢？……唐代寺院中所盛行的說唱體作品，乃是俗講的話本。「變文」云云，只是話本的一種名稱而已。這些話本如述說秋胡和廬山慧遠……等故事，用的是散文體，大概有說無唱。……唐代講唱變文一類話本的，不限於寺院道觀，民間也很流行。……還有婦女從事講唱變文的。……「變文」、「變相」是彼此相應的。「變相」是畫。……八九世紀以後，正統文學方面，古文興起，茁發了傳奇文學。戲曲方面，參軍戲、大曲之類，也大盛了。這些對於俗講文學，都不能說是絕無關係的。……

按此文僅謂在寺院中所爲者，其事曰「俗講」，其體爲說唱體，有說有唱，或有說無唱；其話本稱「變文」或其他；「變文」之「變」，乃「變相」之「變」。凡此云云，尚可商討：（一）「俗講」二字，斷然屬於講經，屬於寺院內僧侶所爲，不能包括寺院外面之伎藝人、甚至女藝人之所爲。且此等男女伎藝人說唱之內容，乃民間傳說，或歷史故事，與「俗講」得名之原因無涉。「俗講」對「講唱」言。經義深奧，非俗耳所能會，

另爲淺易之講，以化「愚俗」，謂之「俗講」。此種說唱既不能混稱爲「俗講」，究應何稱？何以至今尙無定論歟？此事未定，遂使名實混淆，稱引不便，殊爲憾事！中國科學院中國文學史次冊謂變文可分兩大類：一俗講，二僧講，甚簡明。惟對「俗講」一名抽換新義，尙須從頭說起，於久經使用之習慣，尙須作大力扭轉。向氏以「俗講」統押座文與變文，以「變文」統目連變、王陵變、昭君變等，於是王陵變、昭君變等亦相率而屬於「俗講」，未合。參看向氏唐代俗講考。（二）向氏所謂「有說有唱」或「有說無唱」之「唱」，實際皆是吟，雖從俗亦稱之爲「唱」，究宜說明吟、唱之分，以免觀感模糊。（三）既然有說無唱，其體便是小說，不是變文，其事便是說話，不是說唱，更不宜互混。（四）其事既有說有唱，其本便不宜偏稱爲「話本」或「唱本」。偏稱如此，一時從權則可，正規之稱則不可。若嫌「說唱本」三字爲贅，祇用一字曰「本」，亦不可，因尙有「劇本」須防混。（五）唐代講唱或講吟，乃承魏晉六朝之業，明明白白。尤以僧侶俗講，源於六朝之經唱與唱導，事更顯著；與唐之傳奇、參軍戲或大曲，實無干。

孫氏書中，以「轉變」爲總名，領起變文全部。下分「經變」，指演佛經故事者，及「俗變」，指演塵俗故事者。「俗變」又分歷史故事與一家一人故事二種。認爲宋代講史之藝，出於歷史故事之俗變；而說話之藝，乃出於一家一人故事之俗變。——孫說大致如此，其中可商討者四點：（一）「轉變」本是唐代之名，已用指孫氏所謂演塵俗故事之變文，詳下文。不宜再立異更張。（二）孫氏所謂「經變」，唐

人早已定名爲「俗講」，有其一定解釋，見上文。另立新名，並無必要。（三）在同此一事中，「俗」字旣經唐人已先如此用，而孫氏另出「俗變」一名，含義又與不同，乃不無混淆之嫌。孫氏雖指「俗變」之名曰：「不很妥當，所以不敢用」，但終於用矣。（四）唐人旣確有講史之藝，詳下文。未容否認，則宋之講史宜出於此，不必泛歸於轉變，致嫌空洞。總之，吾人論唐藝，對於唐人已定之名說，原則上宜重視，苟非必要，毋事更張。

唐郭湜高力士外傳曰：「或講經，議論，轉變，說話」，所述乃盛唐宮中情形，四名分指不同之四藝，頗見精要。旣爲唐人說唐藝，尤應重視。蓋「議論」於事於經，俱無所演；「講經」宜包含俗講在內；「說話」顯然不帶吟唱；「轉變」顯然又在講經或俗講之外，宜是伎藝人所爲。蜀韋穀才調集載吉師老看蜀女轉昭君變詩，亦稱「轉變」，而其內容乃歷史故事、傳奇情節。吉師老時代尚不詳，不能遽然斷在唐末，向氏「引言」指爲「唐末詩人」。亦可能較早。茲據此兩條文獻，對唐代男女伎藝人在變場此名見唐薛昭蘊幻影傳李秀才條。講吟變文之事，肯定其名稱應曰「轉變」，以與同時寺院中僧侶所爲曰「俗講」者相對待。「變文」，乃文體名之所同也，「俗講」與「轉變」，乃伎藝名之所異也。以「同」統「異」，其本質乃益明，可；以「同」掩「異」，其特點乃不彰，不可。竊意將「轉變」名義作如此肯定，兼足彌補向、孫二家立說之缺憾。程毅中略談宋元講史的淵源（文學遺產二一一期），用「轉變」一名指僧侶之俗講，乃沿孫氏之說。又有關於

變文的幾點探索一文（文學遺產增刊一〇），論高力士外傳語曰：「這裏講的是唐玄宗時候的事，應該是說高力士在宮中模仿講經、論議、轉變、說話，以娛樂玄宗。所謂『講經』應該就是『俗講』，而『轉變』應該就是轉唱變文了。二者分別列舉，也可以說明早在盛唐時期，俗講和變文就已並行流傳，而且深入宮廷。」按高力士所為，確是「模仿」。模仿誰？民間之伎藝人耳。茲連同說話部分，依據唐代情況，著明其應有之系統如下——

- 講唱—有說有吟
  - 變文
    - 俗講—僧侶所為—在道場—如變恩記。
    - 轉變—男女伎藝人所為—在變場—如昭君變。
  - 詠史—講史—宮廷所有—設吟座—如周曇詠史詩。
- 說話—有說無吟
  - 宗教宣傳—僧侶所為—在寺觀—如廬山遠公話。
  - 職業賣藝—男女伎藝人所為—在宅院—如一枝花話。

敦煌寫本中有秋胡一本，皆散文，無韻文，原是話本，乃小說，並非變文，原伎藝即無吟唱，已如上所言。反之，如捉季布傳文等，有韻文，無散文，則情形不同，此篇之散文原有，今佚耳。因此項伎藝中倘無說白相間，不但故事之詳細情節難於交代明白，貫通無滯，即對分量太多、時間太長之吟

唱，在演員與觀衆雙方，亦必同感不耐，故料其原伎藝中仍插有說話，特本內從略耳。——兩種實際情形有殊，不能全憑存見傳本之現象爲斷。在擺脫說話以後看變文，變文乃純屬講唱，其質必兼具散、韻二文，尤其韻文，必不能少。可以曰：凡散、韻互見，且講且吟者，謂之「變文」。至於因「變相」而得名一層，乃起源之說，當然無問題。若論「轉」之含義，原別爲二：一即「囀」，吟唱也；一謂旋轉，屬於「轉經」。西域僧於二木輪上書梵字經而旋之，謂之「三藏母馱」。「轉變」之「轉」，當用前一義。

上表內「說話」一系，在唐代既不見有用韻文者，自與聲詩根本無涉。宋人說話之本，除附詞而曰「詞話」外，雖亦有附詩而曰「詩話」者，如大唐三藏取經詩話是，其中所用之詩絕大部分且是七絕，但此等詩既不云唱，亦不云吟，僅稱「留詩曰」、「成詩曰」，或「頌曰」而已，有不足論。其中有兩處稱「吟詩曰」，亦誦念而已，未足構成吟唱制度。又如後世小說中每見「詩曰」、或「有詩爲證」云云，甚且所用之詩即擷取唐代講史中所吟之詩，詳張政烺講史與詠史詩一文。則其事去唐更遠，亦不必論。然則此處所不可不論者，惟在上列表內「講唱」一系之下，在「俗講」、「轉變」、「講史」三藝之中，其所用詩體之情況爲如何，所施吟諷之情況又如何耳。

三、俗講

俗講吟辭之用詩體，比他二體複雜。茲就敦煌變文集所載五十篇資料，分聲與詩兩方面言之。以下凡注明敦煌變文集之頁數者，簡稱「集」。吟唱之表示約有七種——

(子)於吟辭告一段落處曰「唱將來」，最普通。或「唱將羅」，集四二七頁。或「唱將將」，集四三八頁。或「唱看看」，集五〇二、六九七頁。或「唱羅羅」，集四三二頁。或「唱唱羅」，集四三四頁。或「談唱」。集八一三頁。既皆曰「唱」，必有聲調，與說話有別。但雖曰「唱」，實際仍然是吟而已，與備曲調之歌唱尚有別。

(丑)於辭之上注明曰「吟」，集二八八、三九六、六二一、七七三等頁。曰「平吟」，敦煌曲三冬雪及千門化二套。曰「側吟」，集五二六、六四一等頁及三冬雪等套。曰「吟上下」，集六三一頁。曰「古吟上下」。集六二五頁。既皆曰「吟」，示有聲調，亦與說話有別。「側」指其辭叶仄韻，「古」及「上下」之義未詳。

(寅)同是吟辭，而與吟並列，又有注「斷」、集三九六、六三〇、七七三、八〇七等頁。或「斷詩」、集六三四頁。或「吟斷」、集七七四頁。或「斷側」者，集七七七頁。料亦同為吟辭；其與吟之分別何在，尚不詳。如難陀出家緣起所見，集三九五頁。以六言作吟，四句或八句，或十二句。以七言作斷，句數自四至三十四，不等。二者或相間環生，或吟與吟相連，斷與斷相連。「斷」，舊說指「斷金

調」，日本所傳「聲明十二調」之一，未知確否。其曰「側」，仍指仄韻。

（卯）除注「側」外，又有注「平」、（集五二〇、六一六、六三二等頁。）或「平側」、（集六三六頁。）或「平詩」、（集六二四頁。）或「經平」者，（集六四三頁。）亦同是吟辭之表示。

（辰）金剛般若波羅蜜經講經文曰：「無量阿僧祇劫數，清令雅調唱將羅！」（集四四二頁。）佛說阿彌陀經講經文曰：「都講闍梨道德高，音律清冷能宛轉。好韻宮商申雅調，高著聲音唱將來！」（集四八一頁。）二者表現吟唱，最爲深切。惟此所謂「調」，指普通腔調，未必指曲牌。（釋安然金剛界大法對受記六「隨方供養」一八一，載五會吟唱云：「第一會時平聲入彌陀佛，第二極妙演清音，第三盤旋如奏樂、如奏樂，第四要其用力吟、用力吟，第五高聲准念念、准念念。」可參考。）

（巳）偈是吟唱之體，其發聲之程度，不止於誦念。凡有注明曰「偈」、（集五五四、六〇六、六二三、八一三等頁。）或「偈誦」、或「偈言」者，（集四九七頁。）亦表示是吟唱。惟偈體多數不叶韻，去詩體遠，不全與聲詩有關。

（午）與偈並列而別作標題者，尚有「詩」，如維摩詰經講經文曰：「光嚴有詩」，「居士有道場偈」，「與汝眞道場偈」，「光嚴謝居士有詩」，（集六一二頁。）其辭各爲七律一首。此處曰「偈」，既是吟辭，此處曰「詩」，當亦未必爲誦念而已。惟偈與詩二者在吟聲上之分別究何在？

不能答。猶之吟與斷在吟聲上之分別如何，亦尚未曉。凡此，僅表示其辭有吟聲，不止於誦念而已。至於實際如何吟法，從此等資料內尚無從看出。其次言詩體。

日本川口久雄有敦煌變文裏唱符和音曲的展開及其與日本文學的關聯一文，於變文內所注「吟」、「斷」等字，概認爲唱符，粗有解釋，都不明確。又於彌勒上生經變文、八相押座文等五篇之原寫本內七言四句句頭上，曾發現用朱筆或墨筆，畫有「ㄥ」符號，疑是指示吟唱中何種腔調者。此點雖尚難於證實，而前此經眼之人，並未提出此項符號，值得注意。川口文內又引那波利貞說：「『吟』是六言四句、感情高昂的吟詞，『斷』是『斷唫調』一名之省，爲七言四句吟咏之符號。」又載日本聲明中之「平曲」有九曲節，可供揣摩「平側」、「平詩」、「經平」見上文(卯)。及所謂「平弄」之參考。(一)白聲，從朗讀轉向日常語調。(二)口說，語調從E音調第三音階。到Ⅸ音調第六音階。(三)拾，同口說，惟上下幅度更廣，傳聲更快。(四)折聲，折拗悲哀。(五)指聲，高吟，輕鬆。(六)初重。(七)中音。(八)三重。以上三節，皆旋律優美，富抑揚之感者。(九)歌，上歌、下歌、曲歌，乃純粹歌曲。

旣曰「詩」，必有別於長短句，如「三三七七七……」等句法。五十篇俗講文內所見：(一)有四言、五言、六言、七言、八言種種，要以七言最多，六言、五言次之。(二)茲以若干句同叶一韻者爲一單

位，則從五、七言中，均可看出顯有四句之絕體與八句之律體分別存在，惟皆無調名耳。（三）凡同韻八句而無對仗者甚多，則當認為五言八句或七言八句，雖非律詩，畢竟尚是近體之格。（四）至於所餘其他單位中，則句數多寡漫無規律。五言從十句到十六句，六言從四句到二十餘句，七言從六句到十六句。（五）若在十八句以上者，每每叶仄韻。（集三八二、三八三頁。）亦有七言三十句、三換仄韻者。（集三七六頁。）（六）他若更長之篇，七言最多，句數無限，有長至百餘句者，（集七三三頁。）甚至不叶韻，不拘平仄。（七）五言亦有九十六句之多，且一韻到底者。（集五三四頁。）（八）襯字之用甚普遍，亦易於辨別。如曰「啓言貧道是釋迦如來佛弟子」，見集七二八頁。「釋迦如來佛」五字分明是襯。（九）七絕中有首尾二句遙叶、而中間二句不叶者，（集二八七頁。）在敦煌曲中，亦有其例，或音曲使然。如「須大拏太子度男女」戲辭末首云：「鳥雀羣飛難生伴，男女恩愛暫時間。拏如拏延好伏侍婆羅門，早晚却見父娘面。」古樂府首尾間叶者甚多，原是三句，如上舉雍離歌然。此則四句，中間二句不叶，故曰「首尾遙叶」。

凡確是詩體，結構如五、七言絕律，或五、六、七言而具備一定平仄與叶韻者，彼此之間如何結構，詩體與非詩體（長短句，或「三三七七七……」句法。）之間又如何配合聯綴，均值注意。就五十篇俗講文以求，其事並無規律可言，殆由撰者行文之便，信筆所之耳。茲略舉數種以見例——

（子）七絕多首聯章，末以七言二句作結。（集二八七頁。）

(丑)七律多首聯章。集五五六頁。

(寅)五言八句接五言十二句，共二套，連用。集五六三頁。

(卯)六言八句接七言八句，共二套，連用。集五一二、五〇四頁。

(辰)前後七言八句，中間插六言十二句，不叶韻，集三一七頁。下文舉妙法蓮華經讚經文例，前面七言十六句，是律體兩首。名之曰「六言居間」。既不叶韻，不作詩體論。

(巳)前後七言十句，中間插六言十句。集三七五頁。

(午)六言八句、七言四句、六言四句、七言長篇四組相接。集五〇三頁。

(未)七言十句、六言八句、七言三十句三組相接。集四九六頁。

(申)六言二句、七言二句、五言八句、七言八句、另一七言八句五組相接。集四五五頁。前二組不叶韻。

(酉)其他。

所當說明者：此等在五、六、七言之中，每一單位雖有從二句到二十句種種不同之表現，但既無曲牌名，固不足與聲詩格調所列諸調相比倫；即在吟諷之中，凡同其字數、句數者，是否即同其腔調無改，亦難於體認。至於彼明明是五、七言絕、律，平仄、叶韻都合乎常軌，其所有之吟腔，與聲詩格調

中同句法者所有之唱腔，或有一部分彼此相符，可能性誠然較大，惜亦無從指實耳。

俗講內用詩體情況，循上文所注頁數，就敦煌變文集查閱甚便，可以無俟轉錄。茲選其所見詩體中最爲精工者二篇如下，聊以見例。近年旣已整理初唐之雙恩記變文，時代最早，亦不容不補引一節——

維摩詰經講經文（集五四五頁）

大梵諸天衆，　遙聞法會張。
喧喧皆讚歎，　浩浩總談揚。
彩霧呈佳瑞，　霞雲佩吉祥。
擺擬排隊舞，　瞻禮法輪王。（五律）

妙法蓮華經講經文（集五一一、五一二頁）

晉蓮花忽開者，似秋池碧沼，小浦長溪，如萬朵蓮花——

碧水淸波映石臺，　白蓮花蕊不全開。
遊人四散還嫌晚，　蝴蝶高飛恨未栽。
美女摘時皆却去，　漁人不見又須迴。

雖然蕊內含香氣，爭那金風未到來。（七律）

佛性眞如望寶臺，只緣功德未全開。

天龍四散皆嫌晚，菩薩高低恨不栽。

八部禮時皆却去，四生覓處又輪迴。

忽然智慧風吹了，萬種分生總到來。（七律）

只在三千世界，還同池沼一般；

衆生盡把眞心，還是蓮花未折。

諸佛化君不得，也同遊客却迴。

菩薩到來不逢，便是採蓮人去。

羅漢嫌君不度，還同舞蝶不來。

齊聞見了却歸，便是遊人不至。（六言十二句無韻）

凡夫三界似池塘，佛性長含解脫香。

未遇善緣相鼓擊，且遭煩惱相埋藏。

千生萬劫長如此，六道三塗不可忘。

智慧好風吹散後，　三身四智自開張！（七律）

後一例七言兼六言，所謂「六言居間」。此項居間之六言，既不叶韻，有類說白，一入七言，聲調不同，不唱自唱。此種結構固妙，將六言如此活用，亦妙。既不叶韻，不知此項六言究竟是乾念，抑吟諷。

雙恩記變文　句法專看詩體，則四、五、六、七言絕、律體，平、仄韻，錯綜配合，千變萬化，不可方物！茲選其以齊言各體相聯之一組為例。

欲界諸天無量！　聞說報恩演暢。
他也整頓威儀，　各乃排比隊仗。
披妙服以忻歡！　躡彩雲兮仰望。（以上六言六句）
日月星辰敢爭光，　天地不能攔障！
花亂雨以繽紛，　樂同音兮響亮。
蓋地空中頓下雲，　各自持花申供養。（以上六言七言）
當時欲界及諸天，　聞道眞經我佛宣。
各整威儀離寶殿，　俱來眷屬下人間。
鼓神仙樂勝三界，　雨妙香花遍大千！

足似如今彈指頃，　一時已到法王前。（以上七律）

君王為業傾諸庫，　五百象馱排四路。
錦絹綾羅泛指堆，　金銀珠玉何窮數！（以上七言四句仄韻）
詔殊蕃，宜近輔，　綸旨普天廣流布。
但是貧家遠遍尋，　無論好醜須齊赴。
國王應願念生靈，　太子施才與濟度。
一取來求不障攔，　任隨所要無遮護。（「三三」後接七言七句）
衆皆知，悉奔聚，　狀星簇兮如澮注。
年少孤寒喚覲人，　總教滿足無貪妒。（「三三七七七」）
象馱出國並流傳，　聖主收尋有敕宣。
一表帝王修淨施，　二彰太子結良緣。
依時集士如雲赴，　繼日搬財似蟻旋。
應是人家皆快活，　排門比戶散堆錢。（七律）
州州縣縣足珍財，　只管笙歌醉玉杯。

頃棄耕桑忙歲月，　永拋經紀走塵埃。
愧慚天子恩波及。　感荷王孫庫藏開！
正是國人搬取次，　阿誰諫議唱將來？（七律）

四、轉變

轉變之文，在敦煌變文集中僅有十二篇。所詠人物，乃舜、孔丘、項託、伍子胥、孟姜女、王陵、季布、二篇。李陵、王昭君、董永、張義潮、張淮深。從文字形式上看，較俗講爲簡單。韻文部分所以表現其有吟聲者，具六種方式，多與俗講不同——

「詩」、「詩詠」——孔子項託相問書於「乃爲詩曰」之下，作七言五十六句，實際是變文中之吟句，並非普通詩格。集二三三頁。「詩詠」之說見下條。

「辭」、「辭人」、「辭文」——季布詩詠名曰「詩詠」，實際乃一篇轉變之本，而說白被省。在「詞曰」之下，有七絕多首，又雜有五言或四言。此少數五言或四言之句亦頗似說白，集八四四頁。而七絕多首則爲吟辭。捉季布傳文末題「季布罵陣辭文」。集七一頁。「辭人」之說見下文「唱」條。

「詞」——季布詩詠在「辭曰」前，有「詞曰」，七言八句。（集八四四頁。）

「唱」——捉季布傳文之末曰：「具說漢書修製了，莫道辭人唱不眞。」（集七一頁。）明明曰「唱」，所唱是「辭」，然後唱者乃爲「詞人」。說明第二條所舉之「辭」，確爲吟辭。後世所謂「彈詞」之「詞」，完全準此。「辭」字在唐代之使用及其含義有如此者，原用省文「詞」，去所謂「宋詞、元曲」之性質遠甚。

「和」——漢將王陵變有「灌嬰大夫和曰」，作七言十句。（集三七頁。）此「和」字指後者應和前者之吟而吟。

「曲」——王昭君變文云：「遠指白雲呼且住，聽奴一曲別鄉關。」可能曾唱曲牌，惜無考。（集一〇一頁。）

轉變之詩體情形，亦不如俗講所有之分歧錯雜。（一）六言全無。（二）五言內無律體，間有偶句而已。有作六句叶仄韻者，（集二二頁。）有作十六句或十八句而接以七絕者。（集一〇二頁。）（三）七言內不見七絕。張義潮變文後附見另文二篇，其中之一，作七絕八首。（集一一八頁。）校記謂是敦煌殘卷中之「唱文」，文字修整，不類俗文學，未知果是「唱文」否。（四）七律完美者僅見一首。（在張淮深變文內，集一二三頁。）此外捉季布傳文與李陵變文開始處，各有一首，足見一般少用。一般七言間有對句而已，不成律體。徐嘉瑞近古文學概論謂季布歌之七字句「和中國的七言詩簡直沒有交涉」，嫌太過，詳本章末節。更有兩點較特殊者：

（五）捉季布傳文全篇六百四十句之多，且平韻到底。姑不論其文字汪洋恣肆，氣魄雄渾，實所罕見，即以體制而論，在變文中亦復無第二篇。（六）伍子胥變文內或融入七言古風，或插入七言悲歌與凱歌。其所以使用七言者，有此種種，皆俗講之所無也。

至於結構情形，有以五言十六句或十八句接七言四句者，（集一〇二頁。）有以七言十八句接五言四句者，（集八頁。）有前後七言長篇、中插四言十句者。（集一二六頁。）轉變之韻語用「三三七七七……」之體者極少，十二篇中僅一見於捉季布傳文，（集五五頁。）斯亦與俗講文大不同處，附帶及之。

茲錄王昭君變文一段，（集一〇一頁。）爲轉變所用詩體之例。吉師老詩「妖姬未著石榴裙，自道家連錦水濱。檀口解知千載事，清詞堪歎九秋文。翠眉顰處楚邊月，畫卷開時塞外雲。說盡綺羅當日恨，昭君傳意向文君。」所謂「清詞堪歎九秋文」，正是此等詩體所在。而李賀許公子鄭姬歌所謂「長翻蜀紙卷明君，轉角含商破碧雲」，又正是此等詩體之所以吟唱者也。

單于傳告報諸蕃，各自排兵向北山。
左邊盡着黃金甲，右半紛紜似錦團。
黃羊野馬捻槍撥，鹿鹿從頭喫箭穿。
遠指白雲呼且住，聽奴一曲別鄉關：

妾家宮苑住秦川，南望長安路幾千？
不應玉塞朝雲斷，直爲金河夜夢連。
胭脂山上愁今日，紅粉樓前念昔年。
八水三川如掌內，大道靑樓若眼前。
風光日色何處度？春色何時度酒泉？
可笑輪臺寒食後，光景微微尙不傳。
衣香路遠風吹盡，朱臉途遙蹋鏡穿。
假使邊庭突厥寵，終歸不及漢王憐。
心驚恐怕牛羊吼，頭痛生憎乳酪羶。
一朝願妾爲鴻鵠，萬里高飛入紫烟。
初來不信胡關險，久住方知虜塞寒。
祁雍更能何處在？只應弩那白雲邊。

五、講史

唐人有「詠史詩」一體，配合說白，而成講吟。其完備之本，今雖不傳，而胡曾、周曇、孫元晏三家

之詠史詩，則仍可見其大體。胡曾世次懿宗咸通，全唐詩載曾詠史詩一百五十首。有新雕注胡曾詠史詩本，乃同時人陳蓋所注。周曇生在唐末，全唐詩載其詠史詩一百九十五首。周詩分唐虞、三代、春秋戰國、秦、前漢、後漢、三國、晉、六朝、隋十門，詩系於人，同一人之第二首題「再吟」，第三首題「又吟」。開端有吟敍曰：「歷代興亡億萬心，聖人觀古貴知今。古今成敗無多事，月殿花臺幸一吟。」更接以閒吟曰：「考摭妍媸用破心，翦裁千古獻當今。閒吟不是閒吟事，事有閒思閒要吟。」具見全詩之宗旨所在。若其藝，則徹頭徹尾曰「吟」，並未曰「唱」。孫元晏時代未詳，詠史詩七十五首，有吳、晉、宋、齊、梁、陳六門，每詩一人或一事。郭璞脫襦曰：「吟坐因思郭景純」，烏衣巷曰：「滿川吟景只烟霞」。張政烺有講史與詠史詩一文，歷史語言研究所刊第十本、第七分。謂「吟坐」，乃指講史之場所而言；「吟景」之意，疑卽是當時講史亦有圖畫，以佐解說。

據天祿琳瑯書目後編六，謂周詩於每首題下注大意，詩下引史，而以己意論斷之，謂之「講語」，乃其原本之情況。張氏又謂「詩必動聲，長言以吟之，後世說書者猶大抵如此。平話卽由詠史詩演變而來。『平』者詩評，『話』者講語也。講史一藝，蓋出於晚唐之詠史詩。初由童蒙諷誦，既而宮廷進講，以至於走上十字街頭。」於其事之變遷、演進，已多指陳。惟此等詠史之吟唱，實不始於晚唐。魏書一〇九樂志：「道武時，「有掖庭中歌眞人代歌，上敍祖宗開業所由，下及君臣廢興之跡，凡有百五十章，

絲竹合奏，郊廟宴饗亦用之。」通典一四二所載同；又一四六曰：「後魏樂府，始有『北歌』，即魏眞人歌是也。代都時，命掖庭宮女晨夕歌之。」按百五十章之量不爲少，可以比胡、周、孫三家之詠。「祖宗開業」之敍，帶「頌聖」作用，事所難免，不足責。若「君臣廢興之跡」，必不以本朝爲限，則與三家詠史尙有何別？歌辭旣如此之多，勢必間插說白。說話之伎早有於漢、魏，何況南北朝！特此種帶說帶唱，旨在勸戒之事，雖處掖庭，未必始終爲宮女之任，以後或已別委藝人。其伎旣絲竹合奏，又曰「北歌」，屬於「北狄樂」，據通典。應是正式歌曲，有非晚唐講史僅作吟誦而已者所能擬矣。惜其歌辭究作齊言，有類我漢族之詩體否？用漢詩齊言體，能不爲四言樂章，而已入五、七言格否？尙無從考明。

胡曾詠史詩爲後世話本所採用者頗多。但後世說書者對於話本內之「詩曰」云云、「辭曰」云云，是否果如張氏所指「詩必動聲，長言以吟之」，尙是問題。如宋羅燁醉翁談錄曰：「白得辭，念得詩，說得話，使得砌。」對於詩、辭明明「白」、「念」而已，未云吟、唱。淸平山堂話本花燈轎蓮女成佛記之入話，有七律一首，話本緊接云：「却纔白過這八句詩」，亦云「白」，而不云「吟」。竊恐晚唐詠史之詩篇雖傳入後世話本，若其吟詠之法，則並未傳入說話伎藝。

六、附見「唐詩開篇」、詩篇與「滚唱」

上述唐代講吟之三體，曾流入後世，變爲寶卷、彈詞及鼓詞，尤以彈詞中尙見「唐詩開篇」及詩篇等名目，與聲詩之關係較切，用特附見梗概於此。寶卷、鼓詞用七言韻語吟唱情況，有上述變文可以概見，又無如彈詞所有之特徵，姑略而不論。

李家瑞說彈詞（歷史語言研究所刊第六本、第一分。）謂明代彈詞之韻語，（原謂唱詞。）通體多爲「攢十字體」。即「三三四」句法。後來僅開始部分攢十字，正文則另有體裁。此項開始部分曰「開篇」，有改「攢十字」爲七字句者，曰「唐詩開篇」。趙景深見示之資料謂「唐詩開篇」一稱「唐詩唱句」。彈詞本果報錄有開篇三十四首，咸集中於第一回之前，而稱「開篇唐詩句」。三名皆不離「唐詩」二字，殊可玩味。淸俞樾茶香室三鈔二十三「委順子說書」條云：「同治間最著名者，小書有馬如飛，大書有姚士章，皆名震一時。馬少讀書，應童子試。所唱『開篇』皆其自製。即取當時見聞編作韻語，以寓勸戒。其調本稱『俞調』，因先時有俞姓者創此。及馬出，則合郡通行『馬調』矣。說詳其所著南浦行雲錄。」「小書」指玉蜻蜓、珍珠塔、三笑、白蛇傳之類。徐珂淸稗類抄三七曰：「開場道白後，例唱開篇一折。其手筆多出文人，有淸辭麗句、可作律詩讀者。至科白中之唱篇，半由彈詞家自行編唱，品斯下矣。」（李氏引海上

冶遊備覽曰：「『開篇』編成七言字句，於所唱正書以前，先唱一篇，不知傳自何人，永存爲例。往往一座數先生，先令雛鬟唱『開篇』。亦有兩雛鬟唱『雙開篇』者。俟『開篇』唱畢，乃唱正書焉。」

李氏文內並引清雍正、乾隆間彈詞之作名梅花夢者，其第一回曰：「以記敍行文，用聲詩作曲。」直指彈詞之韻語爲「聲詩」與「唐詩開篇」等名，均極有意義！然李氏於彈詞之唱曾用何曲牌，無明文；並音樂、宮調都未提及，顯然仍是唐代變文情況，所謂「唱」，即吟也。明諸聖鄰編大唐秦王詞話第三十六回云：「詩句歌來前輩事，辭文談出古人情。」曰「詩句」，指七字韻語；曰「歌」，亦吟也。茲錄二例如次。彈詞雲中落繡鞋第一回前之「唐詩唱句」略云：

愁懷鬱鬱淚溶溶，最苦無情姑嫂兇！自從夫在瓜園別，春去秋來信不通。改嫁不從奴受苦，可憐塵下磨房中。日間挑水肩頭痛，夜來挨磨五更終。阿唷！官人啊！想你氣概昂昂男子漢，堂堂品格的壯英雄！那知身受皇家祿，忘却糟糠苦萬重！想別家夫婦多和合，只有我家夫在西邊妻在東！……

精繪全圖果報錄之「開篇唐詩句」略云：

小春天氣放芙蓉，時屆溫和交孟冬。籬邊黃菊添金蕊，嶺上丹楓漸放紅。香閨美女頻嗟歎，想到別後才郎少信通。忽聽簷前靈鵲噪，未識爲音可稱奴的胸。回頭忽地冤家到，行近前來禮鞠躬。多嬌還禮微含笑，今日光臨那一陣風！……

張長弓鼓子曲言曾謂鼓子曲有聯套演故事者，用以清唱，並有說白，亦分明屬唐代變文系統。一套自七曲至十八曲，多寡不等。曲調中有曰詩篇者，十之六七皆綴在一套之尾，稱爲「鼓子尾」。張氏解釋此詩篇曰：「此調曲句是上下兩句，中間套入之字句不論多少，或『三三』，或『四四』，皆兩兩相對，與律、絕詩形式近似，因名詩篇。」但就張氏書內所見詩篇之文字看來，並不如所言，通首乃七言長篇，各句多加襯字而已。如「春景」套詩篇云：

喜只喜到處流鶯爭暖樹，一派鳥語如笙簧。但只見高樹枝頭巢窩穩，蝸牛野居把身藏。蝴蝶兒紛紛在花枝上，花蕊以上鬧春光。見幾個牧童把風箏來放，飄飄搖搖近太陽。……

「寶玉哭黛」套詩篇云：

賈寶玉「哎呀」一聲栽倒地！半晌還魂強掙扎。立刻要到瀟湘館，學一個宋玉招魂學楚些。進門來，那裏還像當初景！不由得百感中來淚如麻！但只見：竹梢滴露垂青淚，松影搖風泣晚霞。庭前空種相思豆，階邊都是斷腸花。……

此辭有曲牌名，與以上所舉講吟之韻語從無曲牌名者情形不同，不可不辨。而此項曲牌名即用「詩篇」二字充之，亦值得尋味。其用在一套之尾，可謂「鼓子尾之尾」，與諸宮調之尾聲多作七言三句近於詩體者，亦不謀而合，何歟？願專家有以詳之。

唐代戲曲用五、七言詩體者，如「旱稅」劇內所見，已詳唐戲弄稿五論劇本。其辭在當時演奏中，是吟、是唱，無從肯定。近代京戲辭或地方戲辭用七言句法者極多，從叶韻、平仄看，其辭近於民歌，難云是七言絕詩，間有例外，如周貽白中國戲劇史講座七云：「西秦腔在明鈔鉢中蓮傳奇中，作『西秦腔二犯』，是一種七言句，第三句落仄聲，不押韻，好像一首七言絕句。」茲不論。惟明代弋陽腔戲本內有用「滾調」者，包含「滾唱」與「滾白」兩部分。其滾唱之辭不僅為五、七言四句，且其叶韻與平仄亦復是絕句規模，則不能謂所用非詩體矣。如玉谷新簧與摘錦奇音等書所載滾唱之辭云：

天上神仙府，人間宰相家。有田皆種玉，何地不栽花！——琵琶記「牛府成親」齣鮑老催曲文。

囑咐與叮嚀，爹娘好看承！他說理自盡，不用我勞心。

家下若饑荒，最苦老爹娘！一似風前燭，只怕短時光。

雙親倚仗誰行？有子徒勞在遠方。可憐不得圖家慶，思量枉自讀文章！——以上在琵琶記「伯喈思鄉」齣雁魚錦曲文。

身在京華心戀親，幾回夢裏見分明。醒來只見新人面，不見家山舊故人！——琵琶記「中秋賞月」齣念奴嬌序曲文。

薰風陣陣透人懷，紫陌紅塵拂面開。蝶拍鶯簧頻奏語，時常惟有暗香來。——三元記「雪梅觀畫」齣泣顏回

曲文。

凡此所用，確係五、七絕體。傅芸子釋滾調謂「其組織乃就原有戲文，或於曲後，或於白前，另加以五言或七言詩句及慣用成語，夾於其間。」周貽白中國戲劇史講座視此種滾唱之辭，有類傳奇中原有之定場詩或下場詩。惟上下場詩念白而已，不吟不唱，去滾唱遠，去滾白近耳。

滾唱雖曰唱，其聲調仍如朗誦，實近於吟。惟節拍緊促，與一般之吟詠又異。明王驥德曲律論板眼，謂「今至弋陽、太平之滾唱，而謂之『流水板』，此又拍板之一大厄也！」傅氏釋滾調云：「所謂滾唱者，蓋於原有宮譜外，復加用流水板急歌之，行腔必速。」清王正祥十二律京腔譜指此種滾唱猶古歌中所謂「嘆」，其說云：

一人發其聲曰「唱」，衆人成其聲曰「和」，字句聯絡，純如、繹如，而相雜於唱和之間，曰「歎」。——兼此三者，乃成弋曲。由此觀之，則「唱」者即起調之謂也，「和」者即世俗所謂接腔也，「嘆」者即今之有滾白也。

因三家之說，而滾唱何以爲聲，已可得其大概矣。

七、印度翻譯文體問題

綜合上列四藝及附說三藝中所舉之實例以觀，其辭之平仄叶韻甚至對仗，符合五、六、七言近體

詩者，均班班可考，彰彰可驗，並無假借附會之處。如佛曲歌辭之例中，有五絕一首，五律二首，五言排律一首，七絕三首；俗講之例中，有五律一首，七律三首；從轉變之例讀其聲調，則全是七言近體之平仄旋律，且有甚多對句；至講史所用之吟辭，全部作正規之七絕，更無待言。孫楷第俗講說話與白話小說曾曰：（原書一〇頁）「律詩絕句在講唱經文與經變中，本是短偶，可歌可誦。」亦承認變文中有用中國之律絕詩體者。孫氏論偈贊辭又曰：（原書三五頁）「譯述者祖述梵音，而句法則採中國之詩歌形式。」於意尤顯。即後世彈詞之應用詩體，亦有「淸辭麗句可作律詩讀」之說，驗諸實際，並不虛誕。而傳奇滾調中用五、七言絕詩，其平仄、叶韻，亦復正常，並不詭譎。凡此之所謂詩體，若與唐代李、杜、元、白……一般詩人所常用者相較，初無二致，一望而可知，有不俟辨。蓋惟其事實確係如此，然後窮聲詩之流變，始特列此章，於諸藝之用詩情況一一加以抽繹，不憚辭費也。

乃有「印度翻譯文體」之說者，指唐代變文所用之七言，皆印度文翻譯之體，謂與我唐人之詩體無干，其說雖新，究竟當否，深滋疑竇，不可不審。徐嘉瑞近古文學概論曰：

我們可以斷定：中國唐代民間流行的七字唱本，是印度化的民間敘事詩，和文人的七言古詩、七言律絕毫無關係。換言之：和李白、杜甫、白居易、元微之、王昌齡、李賀……都是風馬牛不相及；和什麼韋莊秦婦吟，又和孔雀東南飛，也是各吹各打。不能因爲他同是七言，就把他併爲一談。現在爲避免魚目混珠起見，把他

分爲兩種，並且確定名稱、界限，以免糊混。

徐氏原文於此說之後，乃列一表格，指出「中國唐代民間七字唱本」如季布歌、董永傳、李陵降虜、目連救母及後世之彈詞，其來源均在「印度翻譯文體」，而與所謂「中國七言詩歌」者此疆彼界，互相對立。倘如徐氏此說，則本章上文敷陳種種，正中所謂「魚目混珠」，正是一種「糊混」工作，而非澄清工作。果爾，豈可容其自欺欺人，恣意蒙蔽！此一是非，不爲不大，而爲虛爲實，並不難分，可就下列兩點關鍵以求之——

第一、上述變文二藝之辭體，顯由不同之甲乙兩部分綜合而成。倘混同此兩部分爲一，固不可；倘先從中有所取捨，然後執偏以概全，更不可。甲部分指不叶韻無聲律之五、六、七言，乙部分指唐代五、七言近體詩之流變，上文已隨在點清，初未容其相混。甲部分既與近體詩無涉，是否即爲「印度翻譯文體」？對本書言，非其主題所在，無剖明之責任，姑可不論；若乙部分，既確由中國之詩體而來，則本書主張如果正確，即當堅持。至於印度文體與中國詩體之間究竟是否「珠」與「魚目」之比，姑作別論。徐氏之說，分明於甲、乙兩部分中，先掩乙，雖熟視，若不睹，然後執甲以概其全耳。奈乙之存在是事實，不是虛構，不容掩沒，亦無從掩沒也。例如徐氏書中一再強調季布歌爲印度翻譯文體，但此歌通體叶韻，與俗講文內之頗多不叶韻者迥然有別。設使六百多句通體叶韻之辭，原亦可爲

印度文體，則徐氏所謂「印度化」、「毫無關係」、「風馬牛不相及」和「各吹各打」種種分別之標準，究竟何在？在季布歌之體段特別冗長乎？此難爲必然之標準。不能祇許外國文體長，不許中國文體長，長則必非我所自創作，無非譯作或擬作而已，其孰信之？倘因此而對其明明融鑄中國古、近體如歌、行、律、絕之處，亦徹底予以否認，可乎？

第二、佛教宣傳方法之原則，是入俗惟恐不深，漢化惟恐不透，上文引高僧三傳情形已一再證明。奈此義向不爲近代部分學者所正視，祇一味篤信外國文化之曾浸淫於中國，遂轉求文藝部門中之可指爲「外國化」者，多多益善！雖穿鑿附會不顧也。如前章所見唐代民間歌謠重用外國音樂之主張，此處所見唐代民間唱本全用外國文體之主張，末章所見盛唐歌詩之起亦憑西樂而來之主張等等，皆是其例。考其內容，均嫌過分。若專就文體而論：唱本與歌謠之間，亦並無何種截然難通之壁障存在。徐氏前者強調中國民間力量，曾謂「七言絕句起源於民間歌謠」，（徐氏原書一八五頁。）此處欲強調印度文體，遂又認民間所行七言唱本絕緣於七言律、絕詩，何其矛盾！此類所行之唱本，或出於民間醞釀之製作，或出於設意迷惑衆等之佛教徒，均必然吸取七言詩歌體用之所長，無從隔絕祖國之關係。今欲藉人爲壁障之插入，強行離之、間之，於勢固不可能，於義實亦無取也。

按唐代民間，十之九以上乃中國人；李、杜、王、李、元、白輩，亦皆中國人：彼此至少是同文、同

種、同胞，無從否定。文人作官之時，雖脫離民間，若罷官以後，許多紳士便接近民間，或融洽於民間，甚且深入民間。中國民間之唱本與中國文人之詩歌，其形式既同爲五、七言叶韻，其作用又同爲順應中國人之文字，則口耳所需，心靈所感，前輩啓發後生，後生促進前輩，固理所當然、勢所必至。凡文人之續業，苟爲民間內容或具民間氣息者，民間無不欣賞之、流行之，初不以爲「魚目」而鄙之、拒之也。吾人設憑主觀，以割斷祖國文人與民間同文、同種、同胞之歷史關係，而轉推祖國之民間文化屬於異文、異族，並特尊其文體價值如珠之珍，非自家文人所有賤同「魚目」者可混。入主出奴，一至於此，悖之極矣！徐氏但知有印度文化，而不知祖國在歷史上有舉世公認之「漢唐文化」，何其陋也！理論與大義既均昭昭如此，作者用就本章之設與上文所論深自檢查，堅信並未墮落徐氏所謂「糊混」之失中，故上文所言，一字不改。事因我民族文化之眞象而辨，初不爲個人持論之得失而爭。料讀者對此自有眞宰耳。程氏關於變文的幾點探索曾探及類此問題之早期根源。

楊公驥變文考論內依據劉向列仙圖傳贊等四種圖文合解及韻散合組之法，上下推闡，說明早在周、秦、兩漢時，此類文藝形式已被廣泛採用，形成傳統，影響後世。因曰：

唐代非佛教的變文，乃是繼承着我國「圖傳贊」傳統而形成的通俗的圖畫解說文。它不僅使用了前代遺留下來的傳統形式，而且繼承着前代的傳統主題和題材。它的內容和形式，都是在中國文化的土壤上發展起來

的。……顯而易見：講唱佛教故事的變文雖然是敷說的印度佛教故事，但却是利用了我國傳統的「圖文合解」樣式和「圖傳贊文體」而形成的。它是外來故事與民族形式相結合的產物，是文學形式被宗教利用的結果。

楊氏並謂「全部歷史事實都證明這一點」，主張徹底，不僅僅原則問題，有過於本書上文之所論。惟認定變文體裁在我國文學中，自有其根源與流變，則論據實在，無可非議。若宗教之麻醉人民，一貫竊用我民族文學形式，因勢導惑，從不死守梵有，自限其用，又確係史實，向爲國內一部分學者所不顧，則與本書論點亦復一致。七字唱辭之體中是否有中國詩體在內，問題恰恰包含於此論點中，於事益明，有不俟辨矣。

程毅中關於變文的幾點探索曰：

古代的畫家，早就畫過許多人物故事畫以及佛像，不過沒有稱之爲變而已。……變文這種文學形式，主要是由漢語特點所規定的四六文和七言詩所構成的，難道這種最地道的民族形式，可能是從印度傳來的嗎？……變文和這種雜賦是有密切關係的。……如庾信的春賦開頭和結尾是七言詩，中間是有韻的四六文，和變文中的詩文相間形式相似。……我們有理由設想：變文是在我國民族固有的賦和詩歌、駢文的基礎上演進而來的。

程氏所着重指出者，乃變文之成分中有賦，有四六文，有詩歌，一一均爲我民族固有之文體。然則凡此亦均非印度翻譯文體可知。如此立說，比本節專對詩歌一項專指七言一格下斷者，益覺周延而具體，斯又不得不向讀者介紹及之也。

第十章　待訂資料

聲詩格調初步僅錄百五十四調，除此之外，尚有許多唐代齊言歌辭之資料，因文獻湮微，構成條件不充，一時尚不能訂爲聲詩，列入格調。茲特採其中一部分尤要者彙記於此，詳明所見，以俟續考。次序大致用全唐詩。所謂條件不充者，約分有辭無名、有名無辭、名辭肯定及缺乏明證等數類。其中如湘川新曲、西洲詞、朝元引、王昭君等，按諸次章所云，基本條件已備，祇爲其他應增之條件尚不充實，姑暫存以有待。另一部分則不僅入格調之條件未充，即認爲聲詩，目前亦尚有問題；徒因其可能性頗大，姑存以備忘耳。七章所引歐陽炯之定風波、敦煌曲之望月婆羅門、柳青娘及阿曹婆等，亦近似聲詩，並當合看。

以下所錄，有樂府詩集已收入「近代曲辭」者。郭氏認爲皆燕樂九部、十部中曲，基本上已屬聲詩，自無待言。惟亦有郭氏收在「新樂府辭」，而謂其「辭實樂府，未嘗被於聲」。按李、元、白諸家所爲「新樂府」，篇無定句，句無定字，未嘗被聲，誠然；但若杜易簡之湘川新曲、白居易之「小曲新辭」、王維之扶南曲、陳陶之朝元引、劉長卿之平蕃曲、令狐楚之思君恩等，其原屬有聲之紀載或迹象皆甚

明顯，而郭氏概謂之「未嘗被於聲」，究何所本？曰：並無所本，特郭氏疏於考核耳。除扶南曲、平蕃曲、思君恩已入格調外，餘並見於此章。

次章所舉構成聲詩之條件中，有備曲名、備音調、備樂舞歌唱紀載等條件，誠皆重要；惟凡此記載，必須以針對唐曲、唐辭而發者方爲有效，若泛指南北朝、隋而言，並未及唐、五代者，則不能移用以證唐曲、唐辭也。如全唐詩之前二冊備列唐人對漢、魏、六朝樂府之擬作，而將樂府詩集所以敍漢魏六朝樂府之音曲、樂器、歌舞者，悉冠於其前，一若藉此可證諸擬作亦有聲，毋乃移花接木，混淆觀感。又如全唐詩次冊在李商隱無愁果有愁曲題下注：「無愁曲，北齊歌也。天寶十三載改無愁爲長歡」，乃就歷朝歌辭名目之相近者予以聯繫；而聯繫結果，於北齊樂府無愁曲、盛唐樂曲無愁及晚唐樂府無愁果有愁曲之三者，究竟同一曲歟？抑爲彼此確有關係之三曲歟？均不能說明，實無所作用。宋有解愁及無愁可解二詞調，與此無涉。就無愁果有愁曲言，乃七言十四句之詩體，依據全唐詩此項注文爲證，似可認爲聲詩，或列入本章，作待訂資料；但若按其實際，仍有不可。故格調所著錄者固不容濫，濫則不信；即此所謂「待訂資料」者，雖範圍較廣，性質有殊，亦非漫無限制、無往不可者，故所取亦不容濫，否則「待訂」云云，將屬一句空話矣。

所列總不過七十四條，雖以時序爲次，若中唐所見之江南曲、江南辭，則兼從初唐說起，包含盛

唐在內，已打通界限。

一、初唐八條

行天——通典一四五：「大唐貞觀中，有尚書侯貴和妾名麗香，特善唱行天。……」隋書音樂志載隋初清廟歌辭中，「迎神七言象元基曲，獻登歌六言象傾杯曲，送神禮畢五言象行天曲。」行天之隋辭既爲五言，料侯麗香所唱必仍是五言聲詩。傾杯乃燕樂，行天乃妓妾所歌，亦俗樂。料元基曲之爲七言，亦介於二曲之間。特既爲隋曲，未見入唐之關係，乃不作唐聲詩考慮耳。

武媚娘——名見教坊記。有陳後主辭，五言八句；又北周庾信辭，六言八句；均載樂府詩集七三。料盛唐時所歌仍是詩體，惜無傳辭。新唐書九九李剛傳，謂隋太子勇宴宮臣，右庶子唐令則奏琵琶，又歌武媚娘曲。朝野僉載謂「永徽後，天下唱武媚娘歌，後立武氏爲皇后。」樂府詩集因曰：「按陳後主已有此歌，則永徽所歌蓋舊曲云。」通鑑一七九作「娬媚娘」，又二〇九注曰：「永徽後民歌娬媚娘曲，蓋隋時已有此曲矣。」羅虬比紅兒詩：「君看紅兒作醉妝，誇裁宮樣研裙長。誰能更把閑心力，比並當時武媚娘。」羅時此曲歌舞猶盛，亦可以見。樂苑曰：「舞媚娘、大舞媚娘，並羽調曲。」理道要訣及唐會要均屬之林鍾羽。大日本史三四八平調曲內列娬媚娘，並謂海錄碎事有五媚娘歌，名稱之音相

近。又日本所傳唐五絃譜二十二曲內，有平調武媚娘之譜。

「恩光曲歌詞」——許敬宗上恩光曲歌詞啓（全唐文一五二）曰：「某啓：少傅元齡奉宣令旨，垂使撰『恩光曲詞』，六言四章，章八韻。……竊尋樂府雅歌，多皆不用六字。近代有三臺、傾杯樂等豔曲之例，始用六言。今故雜以『兮』字，稍欲存於古體。起草適畢，未敢爲定。」據此，六言四章，章八韻，乃當時規定之體裁，許氏作辭，必須遵守。揣「恩光」之義，不外感恩、頌德，乃屬燕樂範圍，自非雅樂所用。必欲存古，始強雜「兮」字；但雖雜「兮」字，若其爲燕樂曲辭，終不能改也。今後倘得其辭，應補收入格調。六言三臺，已見格調中之三臺（二），但尚非八韻。八韻應有十六句，今日傳辭中之六言格調尚無如此長者；雖尹鶚、毛熙震之雙疊何滿子，亦才六言六韻、十二句耳。（此二辭因襯字定型，已成雜言，故未入聲詩。）

傾杯樂——據前數條，隋傾杯是六言，初唐仍是六言，倘得其辭，應入格調。對於傾杯樂，人多知有敦煌曲與柳永詞之長短句耳，鮮知古辭有齊言體。

春鶯囀——樂府詩集八〇引樂苑曰：「大春鶯囀，唐虞世南及蔡亮作，又有小春鶯囀，並商調曲也。」按虞、蔡均非音樂家，所「作」是歌辭，非曲調，無疑。（據教坊記，曲調乃白明達作，詳箋訂。）惜二家集內，均未見有其辭，或已見而失調名，無從辨認。以二家時代之早、地位又不屬民間，所作此辭，十九應

爲齊言體，可以推斷。朝鮮進饌儀軌載春鶯囀舞之歌辭爲五絕，「娉婷月下步，羅衫舞風輕。最愛花前態，君王任多情！」並可參證。樂府詩集八〇「近代曲辭」所列張祜春鶯囀之七絕是題詠，並非直接樂曲之歌辭，不能據以訂爲聲詩，因此，本調暫時無從編入格調。上文五章所以已經論及其舞蹈者，因確信其始辭必爲聲詩耳。除舞蹈情形外，尚有其他相關之資料，並記於此：所謂大春鶯囀宜是大曲；若小春鶯囀乃雜曲，聲詩也。羯鼓錄作黃鶯囀，屬太簇商。唐會要作春鶯囀吹，屬黃鍾商。宋曲破中有大石調之轉春鶯，應出唐曲。傳入日本，一名天長寶壽樂，一名梅花春鶯囀，屬壹越調。龍笛譜、篳篥譜、鳳笙譜內均有此調「颯踏」與「入破」之譜，譜字與敦煌樂譜同一類型。樂家錄「笛說」曰：「大國法：立東宮之日，春宮殿大樂官奏春鶯囀，是太宗皇帝合官青作此曲。」田邊尚雄東洋音樂史云：「朝鮮李王家之雅樂，亦傳有春鶯囀，稱爲玄宗皇帝時所作。其舞態與傳於日本者大異，殆爲改作之結果歟？抑爲另一曲歟？」

「樂府新歌」——謝偃有樂府新歌應教，七言排律十二句，此詩並非紀事，亦作諷喻，根本與李、元、白三家所作之「新樂府」不同，而樂府詩集九〇亦收之入「新樂府辭」。「新歌」作「新曲」。按郭氏之序「新樂府辭」，已見上文。既曰「辭實樂府」，即應有前代或「近代」之樂府曲名，如結襪子、沐浴子等，或驃國樂、胡旋女等。謝作並無任何樂府曲名，而曰「新歌」，曰「應教」，其辭又曰「樽中酒色恆宜滿，曲

裏歌聲不厭新」，顯然爲適應當時新辭配新曲或舊曲換新辭之需要卽席命筆者，參看下章紀事「樂曲換新辭」條。猶李白之寫清平調，辭成便付樂歌也。倘得曲名，應入格調。

湘川新曲——杜易簡作，五言六句，二首，體屬小律，益近聲詩。樂府詩集九〇收入「新樂府辭」。湘川之曲，必作於民間，歌於民間；原有始辭，可能士大夫以爲野鄙，故爲易新辭，而稱「新曲」。新，實在辭，不在曲也。猶之元結新欸乃之曲，劉禹錫新竹枝之曲，皆新其曲辭而已，不能謂其辭無聲。「湘川新曲」四字，似爲虛名，若得實名，應入格調。參看下章紀事「樂曲換新辭」條。

上巳樂——此曲確有，其起源與祓禊曲同，已見格調。因三月三日上巳節之遊樂而作。調出初唐，惜不得其辭，可能爲齊言，亦與祓禊曲同。樂府詩集八〇「近代曲辭」所載張祜上巳樂詩云：「猩猩血綵繫頭標，天上齊聲舉畫橈。却是內人爭意切，六宮羅袖一時招。」乃紀事詩，詠節日競渡，宮人聚觀之事；據上文六章七節宮辭或「紀事詩」非聲詩說，此辭非直接歌辭。惟競渡不應在上巳日，從不詠調名本意看，此辭又可能爲直接歌辭，姑存以待訂。初唐有卜辭五言六句，乃歌辭，詳本編附「札記」末。

二、盛唐十三條

千秋樂——玄宗以八月五日生，開元十七年起，定是日爲千秋節，製千秋樂大曲，見敎坊記「大

曲名」內；又於「曲名」另見千秋樂及千秋子，但歌辭均不傳，難於訂爲聲詩。樂府詩集八〇「近代曲辭」於此曲名下，載張祜詩：「八月平時花萼樓，萬方同樂奏千秋。傾城人看長竿出，一技初成趙解愁。」同樣爲紀事詩，並非直接歌辭；特在當時，此曲歌辭亦可能爲齊言耳。姑見於此，俟考。

雨淋鈴——玄宗天寶十四載入蜀時，過上亭驛，聞鈴有感，由樂人張徽吹觱篥，作此曲，見明皇雜錄、楊妃外傳等。還京後，復至華淸宮，徽曾奏此曲，有杜牧詩可考。樂府詩集八〇錄張祜詠雨淋鈴事之詩入「近代曲辭」，亦未合。此曲始辭不知果是齊言否。關於此曲發生地點，及祜詩之含義，碧雞漫志言之已詳。祜詩云：「雨淋鈴夜郤歸秦，猶是張徽一曲新。長說上皇垂淚敎，月明南內更無人。」牧詩云：「零葉翻紅萬樹霜，玉蓮開蕊煖泉香。巧雲不下朝元閣，一曲淋鈴淚數行！」兩篇等是題詠紀事，祜作又何能獨爲歌辭歟？崔塗過繡嶺宮詩：「三城帳屬昇平夢，一曲鈴關悵望心！」亦指此曲，人多忽之。元稹琵琶歌謂「因玆彈作雨霖鈴，風雨蕭條鬼神泣」，蓋謂名手管兒之奏也。崔道融羯鼓詩云：「華淸宮裏打撩聲，供奉絲簧束手聽。寂寞鑾輿斜谷裏，是誰翻得雨淋鈴？」可見觱篥、琵琶、羯鼓於此曲皆用。惟道融信聞鈴製曲之地在斜谷，與上亭說異。近事會元四引樂府雜錄，謂此曲乃「明皇自蜀反正，樂人張野狐所製，亦曰還京樂」，顯誤。哀樂之情，不能相混。

平戎辭——王維作，七絕二首，樂府詩集九五收入「新樂府辭」。其性質與劉長卿平蕃曲爲一類，

其內容則與下列哥舒歌亦相近，宜原有聲。此辭亦見王涯集中。惟有關樂曲之證明資料不如平蕃曲多，故暫未收入格調。

班婕妤——此三字是漢樂府曲調名。王維集內原列辭三首，均五言四句，末首「怪來妝閣閉」，國秀集已作扶南曲，餘二首可能亦爲扶南曲。次首「宮殿生秋草」，河嶽英靈集作婕妤怨，原與班婕妤爲一事。惟王維另有息夫人一首，一題息嬀怨，樂府詩集所傳，則增多四句，而入簇拍相府蓮曲調矣。息嬀怨既曾入樂，同一作者之婕妤怨，音節相近，安知不能入樂歟？

憶長安——岑參作，題憶長安曲二章寄龐灌。只此「曲二章」三字大可注意！因憶長安本爲雜言曲名，在齊言，一般是詩題而已，既有此一「曲」字在，不僅聲詩曲名落實，並雜言憶長安之爲塡詞，亦完全肯定無疑。又曰「二章」，明指樂章，不指徒詩。唐詩紀事載謝良輔等十一人之憶長安，均「三三、六、六六、六六」句法，四平韻，顯依曲拍爲句，比劉禹錫憶江南之依曲拍爲句，且早六十年。岑參齊言憶長安比謝氏諸人之作又約早十年。敦煌曲內有長安詞七言四句，叶平，存三首。

「胡歌」——岑參作，七絕，內容並非詠胡樂、胡歌，但寫蕃王與老將而已；可能爲胡曲歌辭，而失其名。若與岑氏另作滅胡曲比較，益爲明顯。「都護新滅胡，士馬氣亦粗！蕭條虜塵淨，突兀天山孤！」蓋滅胡曲通首即詠滅胡，與一般樂府之體同；名雖曰「曲」，亦「塞上曲」、「塞下曲」之類，當時未必有聲。「胡

歌」雖失調名，却非擬樂府或「新樂府」之體。唐曲名之標明曰「胡歌」者已甚多，唐會要載舍佛兒胡歌、蘇禪師胡歌等，凡七名。

九曲辭——劉宋何承天已有九曲歌。唐辭乃高適作，七絕三首，樂府詩集九一收入「新樂府辭」，並敍謂黃河九千里，凡九曲；新唐書曰：「天寶中，哥舒翰攻破吐蕃之洪濟、大漠等城，收黃河九曲，以其地置洮陽郡」，適由是作此辭云云。此辭蓋哥舒歌一類。如有樂、歌、舞之明證，便可入格調。適集另有同李員外賀哥舒大夫破九曲之作，五言排律。

營州歌——高適作，仄韻，七絕，辭中無本事，但有邊情，存以備考。以上二名，胡震亨唐音癸籤已視爲樂曲。

「宴辭」——王之渙作，七絕，內容寫桃溪，非宴間文藝，故知其原爲歌辭，因筵間曾取唱，遂得「宴辭」之題耳。

江南弄——丙挺章江南弄五律一首，既非齊、梁體，又可被之管絃，見國秀集序，詳首章五節。宜爲聲詩。若李賀之江南弄乃七言古風，去丙作爲五言近體者甚遠，當不能並論。古相和曲內本有江南一曲，據通典，梁內人王金珠「製江南歌，當時妙絕！」詳格調江南春。入唐，有江南折桂令、望江南、江南三臺及江南弄等，可能尚存梁江南歌之遺韻。詳格調江南春。

哥舒歌——乾𦠆子與南部新書均載此歌，五絕，天寶中，哥舒翰爲安西節度使，控地數千里，甚著威令，故西鄙人歌此，惜失原調名。全唐詩於作者卽用「西鄙人」。乾𦠆子等所載是軍中原語，後經文人修改，三四句作「至今窺牧馬，不敢過臨洮」，但求蘊藉，便非本色。另詳本編後附「凡例」、「札記」。點校本太平廣記四九五引乾𦠆子，「哥」作「歌」，第二句作「歌舒翰夜帶刀」，六言，甚有意義，均說明是民間唱本如此。

塞孤——洪邁容齋三筆謂張繼「樂府有塞孤一篇」，但洪氏於所編萬首唐人絕句內並未列出，祇列無名氏六言四句之塞姑一首而已。據此，所謂樂府塞孤與塞姑同，亦六言絕句，大概可定。查全唐詩張繼卷內，有六言絕三首，其中二首，題與辭之間甚正常；惟奉寄皇甫補闕一首，內容是潯陽妓相思，絕非「奉寄」原作，觀於皇甫冉之答篇七絕絲毫不涉閒情，更可信。大概此首妓情卽所謂「樂府有塞孤一篇」者，而寄皇甫之原作已佚，須另求。詳格調塞姑調後。

道門歌辭——宋李昉等編文苑英華二二五「道門」之末，列「歌辭五首」，乃皇甫冉昇仙歌、張繼上清辭、楊衡仙女辭、劉言史玉京辭、鮑溶瑤水辭，皆七絕，多拗體。曰「歌」，曰「辭」，誠合聲詩命名，但「昇仙」、「上清」、「仙女」、「玉京」、「瑤水」，均不見於唐代曲調名內，尚不符格調條件，故格調未收。冉、繼屬盛唐，衡、言史屬中唐，溶屬晚唐。必晚唐、五代之道流曾選歌五辭，有所著錄，然後李

昉等採爲「道門歌辭」，當時五辭託於一曲，抑分託數曲，不可知，昉等完全「主文」，亦計不及此。若以五辭與萬首唐人絕句所載蓋嘉運「編進樂府」之十四首較，皆爲唐人七絕，皆爲辭章，而非單首，是其所同；但「編進樂府」內可指之曲名甚多，將一一編入格調，此則調名全失，斯其異耳。文苑英華二二五「道門」之末，列「歌辭五首」，乃皇甫冉昇仙歌、張繼上清辭、楊衡仙女辭、劉言史玉京辭、鮑溶瑤池辭，皆七絕拗體。但若繩以本章所列種種「構成條件」，則皆未具備。其曰「歌辭」，尚難云是直接歌辭。類此反面事例常見，因之，構成條件終不可不講。

三、中唐二十四條

千里思——鄭錫作，五律，四韻。此調名本出魏樂府，有祖叔辨辭，五言八句，四平韻。唐擬作有李白一首，五言八句，五平韻；又李端一首，五言八句，四仄韻；均難云聲詩。惟有鄭作此首，全用近體，已擺脫擬古，樂府詩集未收。千里思之聲調，可能遠屆清世未輟。今日閩南地方音樂「南樂」曲調內，有「相思引十辭牌」，指醉相思、南相思、北相思、杜相思、「杜」字俟校。思佳客、八面旋、相思怨、哭相思、千里急、潮相思而言。「急」宜是「思」之訛，與思佳客同爲古曲名，有唐樂關係。思佳客乃歸國遙別名，歸國遙名見教坊記。

樂府一——顧況作，五言排律，二十四句，樂府詩集七七入「雜曲歌辭」。此等排律既非齊、梁樂

府體，亦非唐代所謂「新樂府」體，而題曰「樂府」，其曾合樂與歌唱可知，所缺者調名耳。

開元樂——顧况有歸山作，六言四句，清光緒間邵長光輯二主詞，稿本內列此辭，並有調名，曰開元樂，屬後主，未詳所據。蓋因後主曾書此四句，而蘇軾有跋，宋人詩話爭載之，參看上文八章三節。遂有此誤。詩話與題跋中，雖皆不云後主所書，但已及「開元樂」三字。料指顧詩爲開元樂辭者，必有人在，並有所本，非出臆造。則開元樂爲六言詩調，當有於盛唐，後人特借顧詩以歌之耳。況另有五律步虛辭，又有庾信、楊廣作在前，其調之早可知。

成德樂——王表作，七絕，「成德」二字典重，與詩之內容不相應，未知何說。姑存，俟考。表大曆十四年進士，官至秘書少監，見全唐詩一〇。

塞下曲——一題登長城，指李益之五言六句：「漢家今上郡，秦塞古長城。有日雲常慘，無風沙自驚。當今聖天子，不戰四夷平。」全首乃三韻小律體，末二句頌聖。較之格調所收五言六句之七調多相符者，可能是歌辭。塞下曲、登長城兩題之外，疑尚有一曲名，待證。

江南辭、江南曲——唐詩齊言用此二名者，姑照樂府詩集二六所列，已有九體：五言六體，七言三體。(甲)五絕，李益一首、丁仙芝二首。(乙)五言四句，或叶仄，或拗格。李賀二首、劉希夷一首、丁仙芝三首、陸龜蒙五首。(丙)五律，宋之問一首。(丁)五言八句，劉眘虛、李商隱各一首。(戊)五言

十句，劉希夷五首。(己)五古，溫庭筠一首。(庚)七絕，韓翃、于鵠各一首。(辛)七言八句，劉希夷一首。(壬)七古，羅隱、張籍各一首。按之句法、平仄及同體多首等情況，上列甲、丙、戊、庚四體均可能爲聲詩。于鵠七絕卽囉嗊曲，已入格調。例如戊，五言十句之體，格調內尙無。若比之七言十句之有樂世辭，同體作品又有五首之多，顯非偶然，乃託於聲而然，其事並不虛誕。至於江南辭、江南曲，並非無聲之空名，看上文江南弄條及格調內江南春、囉嗊曲諸調情況可知。姚合贈張籍曰：「妙絕江南曲，淒涼怨女詩。古風無敵手，新語是人知。」雖明指此種江南曲是古風，若鑒於溫庭筠達摩支、西洲曲之有聲，仍當虛心探索耳。

狀江南——大曆間，謝良輔等十一人唱和憶長安與狀江南各十二首。憶長安已詳上文。狀江南辭有主文傾向，亦有應歌傾向。主文傾向在：(一)一羣文人十一人。按定題狀江南物產。定體五言四句。定韻先天韻，三叶。拈季卽按月。分詠。(二)無直接明顯之聲樂依據。至於應歌傾向，從時代、環境推想，可得種種：(一)同時同作者所寫之雜言憶長安，因岑參齊言憶長安曲二章之明文，已肯定爲歌辭無疑；諸人既同時另寫一套同面貌之狀江南，未必又是徒詩。(二)同時代之文人歌辭中，已盛行望江南、夢江南等調，未必同一「江南」主題之狀江南獨爲徒詩。夢江南詳下文。(三)十二月樂辭如見於同時代之李賀集中者，十二首格調非常參差。但既曰「樂辭」，必爲應歌而作，可以斷言。狀江南同

爲十二月辭，又格調一致，更適宜於同聲疊唱，乃宋代鼓子詞漁家傲等調之先聲。——綜上兩面情況，狀江南暫不入格調。

六言八句——權德輿雜言和常州李員外副使春日戲題十首，五絕一首，七絕三首，三言一首，四言一首，五古一首，六言八句一首，五律一首，三、五、七言一首。所謂「雜言」者，因十首而有八體言之。其中六言八句一首，格調絕似破陣樂、謫仙怨等調，乃六言律體；首句以仄起，中四句作兩對，內容曰「芳筵盡辭」，曰「絲竹綺羅」，極類筵前令辭。

長相思——敎坊記箋訂稿考之已詳。李賀有夜坐吟曰：「鉛華笑妾顰青蛾，爲君起唱長相思。」所唱究不知是齊言否。樂府詩集六九列唐人所作長相思九首，均無樂、歌、舞之明徵，故一時未入聲詩。其中張繼五言一首仄韻，令狐楚五絕二首，已見唐詞紀。令狐楚集內聲詩甚多，如聖明樂、宮中樂、思君恩、王昭君等皆是，所見之長相思，愈可能爲當時曲調名。仄韻四句入格調者，已有牆頭花、拜新月等，故張繼辭雖叶仄，亦不妨。

清江曲——崔峒大曆十才子之一。有「清江曲內一絕」，始見中興閒氣集，下注「折腰體」，蓋指第一與第三句均從仄起也。「八月長江去浪平，片帆一道帶風輕。極目不分天水色，南山南是岳陽城。」所不解者，清江曲是何曲？何以能容此一絕？此一絕既在清江曲內，應亦是曲辭。宋蘇庠清江曲見詞譜，乃七言八句，詳上文

八章三節。

遠離別——萬首唐人絕句五言卷十二列令狐楚遠別離二首，句數、平仄全合格調已列之離別難(一)，不能再列。辭曰：「楊柳黃金穗，梧桐碧玉枝。春來消息斷，早晚定歸期。」「玳織鴛央履，金裝翡翠簪。畏人相問看，不擬到城南。」前一首是調名本意，次首非。

春閨思——指王涯與張仲素之五絕，格調相同。王涯另有之七絕，亦題春閨思，七絕一作閨人春思。均詠調名本意。統觀二家集內，亦頗多聲詩。涯有太平詞、思君恩、平戎詞等，仲素有聖明樂、太平詞、思君恩、王昭君等，彼此相當。涯曾爲太常卿，知音。沈括夢溪筆談謂長短句詞體自涯始，詳四章八節(甲)和聲說。涯集內必有創調。「春閨思」三字殊不似詩題。一般詩題曰「春閨」、「閨思」或「春思」耳。或爲涯所創調名，或用前代舊名，俟考。雍陶有美人春風怨七絕，「春風怨」三字，亦頗似調名。

獻壽辭——唐詩紀事四二及萬首唐人絕句載王涯作，七絕，本意，王右丞集外編亦載之。按獻壽辭在張仲素集乃聖明樂之別名，已詳格調。涯此作爲聲詩，可能亦另有調名，俟考。

新平歌——孟郊新平歌送許問，乃五言六句小律，有爲聲詩可能。孟郊有詩，題清東曲。略謂「采采清東曲，明眸豔珪玉。青巾編上郎，上下看不足。南陽官首辭，編入新樂錄。」辭既編入樂錄，有聲可知。惟不知是否詩體耳。何謂「官首辭」？俟解。

樂府二——孟郊有樂府戲贈陸大夫十二丈三首，詠蓮花，皆五絕，二平一仄。樂府詩集七七並陸長源之和作均收入「雜曲歌辭」。陸作題樂府答孟東野戲贈。凡此「樂府」二字，皆非虛發。倘得調名，應入格調。

佳人怨——劉禹錫作，七絕二首，乃挽歌辭，事詳八章二節。

小曲新辭——白居易作，五絕二首。白集有太平樂辭二首、小曲新辭二首、閨怨辭三首，注：「七首，在翰林院時奉勅撰進。」其事與下章「樂曲換新辭」條所述正同。太平樂已入格調，餘五首皆五絕，無專名。小曲新辭乃爲某小曲新撰之辭，是歌辭無疑。第一首有曰：「聖明千歲樂，歲歲似今年。」曲名可能即爲千歲樂或聖明樂。樂府詩集九〇列在「新樂府辭」，認爲「未嘗被於聲」，不解。

長洲曲新辭——白居易作，七絕，此與小曲新辭爲一類。曰「曲」、曰「辭」，說明乃有聲、有詩；曰「新辭」，示其曲是舊曲，原有舊辭也。參看下章「樂曲換新辭」條。初唐劉希夷江南曲云：「憶昔江南年盛時，平生怨在長洲曲。」可證長洲曲早有舊辭。白氏另有長洲苑詩云：「春入長洲草又生，鷓鴣飛起少人行。年深不辨宮娃處，夜夜蘇臺空月明！」應是爲蘇州刺史時所作，亦可能是長洲曲之舊辭。陸龜蒙問吳宮辭序：「甫里之鄉曰吳宮，在長洲苑東南五十里，非夫差所幸之別館耶？」郎士元有賦得長洲苑送李惠詩。

夢江南——張祜集有夢江南題，其辭五言絕句也。後二句云：「盡日碧江夢，江南紅樹村」，詠本

意、是否調名，原難定；但若援玉樹後庭花例，亦詠本意。可定爲聲詩。更有進者：夢江南曲名早期屬盛唐，見敎坊記；後期又見中唐皇甫松詞，即望江南，其第三句並曰：「閑夢江南梅熟日」，亦詠本意；張祜與松同時，絕句夢江南沿盛唐之詩調而來，開「夢」名之先，極爲可能。明董逢原唐詞紀三列祜詩爲歌辭，不爲無見。

「春遊樂府」——劉言史春遊曲一作「春遊樂府」，七絕二首。內容詠驟馬，「樂府」二字應非偶然。

「樂府雜辭」——劉言史作，七絕三首，其中二首內容爲宮辭，一首不然。原作或爲各自獨立之三首，並非聯章，故曰「雜辭」。亦或出於編集者手，合三章於一題。

樂府三——薛濤作，五絕二首，原辭之意，乃向韋皐或元稹陳情。題作罰赴邊有懷上韋令公，一作陳情上韋令公，一作上元相公。惟楊愼升菴詩話一四：「『聞說邊城苦，如今到始知，好將筵上曲，唱與隴頭兒。』此薛濤在高駢宴上，聞邊報樂府也。」應有據，姑存其說。

「樂府新詩」——徐凝作，七絕。曰「新詩」，亦猶曰「新詞」，謂新歌辭也。詳下章「樂曲換新辭」條。因詩體原爲歌辭之本位，遂曰「新詩」。新唐書藝文志列「翟子樂府歌詩十卷」，可證。詳首章五節。凝集有山鷓鴣辭、長慶春，似近詩調，亦待訂。

一枝花——何希堯所作七絕，第三句曰：「東風留得殘枝在」，「一枝花」似謂殘剩之一枝。然唐詩

命題，自有其文藝水平，似乎拙不至此。「一枝花」三字，有濃烈之曲名意味！不僅後世詞曲牌名中之一枝花有明白反映，即當何氏時，社會上已有一枝花話本，亦能與此曲相互見義。曾慥類說二八載陳翰異文集，於汧國夫人傳後曰：「舊名『一枝花本說』，一枝花自演。」元稹酬翰林白學士代書一百韻注：「嘗於新昌宅說一枝花話，自寅至巳，猶未畢詞。」此等說話中，是否絕不插歌唱，尚難證實。宋任淵後山詩注七登燕子樓題注引白居易爲張建封、關盼盼事，有詩曰：「黃金不惜買蛾眉，揀得如花四五枝。歌舞教成心力盡，一朝身去不相隨。」後山此詩曰：「相逢千歲語，猶說一枝花。」注引傅大士頌云：「時人皆不識，喚作一枝花。」——此說爲今之解元稹詩者所不及用，曾君一見告，並謂佛家偈頌對「一枝花」每指蓮花。

四、晚唐及其他三十條

西洲詞——溫庭筠作，五言二十八句，每四句一韻。原注「吳聲」二字，應與劉禹錫之三閣辭同爲聲詩。惟此辭乃擬「古辭」中之西洲曲，三十二句，每四句一韻。內容亦同。見樂府詩集七二，去近體之遠，較達摩支尤甚。當時或以四句爲一解，分爲七解歌唱，亦未可知。參看下列朝真辭。

瑟瑟釵——溫庭筠有瑟瑟釵七絕：「翠染冰輕透露光，墮雲孫壽有餘香。只因七夕回天浪，添作湘妃淚兩行。」辭非詠釵，瑟瑟釵是否曲調名，目前尚難斷。

柳花怨——杜牧見劉秀才與池州妓別：「楚管能吹柳花怨，吳姬爭唱竹枝歌。」大日本史三四七雙調中列柳花苑曲，大日本史原注：「『苑』一作『園』，又『怨』，或『變』。」辭二首，七絕與五絕。五絕即用上官儀王昭君辭前四句。由此辭以推，柳花怨中七絕一首應是唐詩，待細查；至於五言一首，是否唐詩尚不可知。惟柳花怨與柳花苑爲一曲，屬聲詩無疑。

朝眞辭——陸龜蒙作，「迎眞」二解，「送眞」二解，每解七言四句，仄韻，原序明明謂「因作朝眞辭迎送各二解」，而傳本皆列爲「迎眞」、「送眞」各一首，每首八句，是誤泯原作分解之體製，始合四解爲二首。然則如上列西洲詞之二十八句，揣想原是七解，非不可能。

大子夜歌——陸龜蒙擬樂府內，子夜四時歌、大子夜歌、子夜警歌、子夜變歌具備，未必有聲。惟唐代唱子夜歌，自初至晚不輟，確係事實，故格調內酌錄李白、顧非熊等辭。陸氏大子夜歌內容頗述聲樂與心志之妙，不能斷其必然無聲。而所謂「大」者之制度如何，尚不了了。姑誌於此，以俟續考。詩五言四句，二首。余冠英樂府詩集作家考異謂此大子夜歌及警歌並非陸氏作。

協律之辭——范攄雲溪友議下「郭僕奇」條：「咸陽郭氏者，……有一蒼頭，名曰捧劍，不事音樂。……忽題一篇章，……曰：『靑鳥銜葡萄，飛上金井欄。美人恐驚去，不敢卷簾看。』儒士聞而競觀之，以爲協律之辭。……」合「不事音樂」與「協律之辭」二語以觀，此詩殆協音律可歌者，捨此無別解。首

二句均以仄起，首句雖落平聲，並非叶韻，在格調已錄之五言四句四十九調中，無此一格，深可注意。

樂府四——司空圖作，五絕，題曰「樂府」。

樂府五——同上，七絕，題曰「樂府」，以上「樂府」二首，倘得曲名，便應入格調。

思歸引——韋莊作，七絕，此乃琴曲名，樂府詩集五八「琴曲歌辭」思歸引題下，不收此詩，而轉收張祜之七言仄韻古風，未知何說。

長安春——崔道融作，五絕二首分見，非聯章。惟尚無樂歌之記載。皎然有擬長安春辭，似古樂府名；不然，何必曰「擬辭」？其辭乃五言八句：「春信在河源，春風蕩妾魂！春歌雜鴟鴂，春夢繞轘轅。春絮愁偏滿，春絲悶更繁。春期不可定，春曲懶新翻。」頗似嵌字之俳體。施肩吾有長安春夜吟，調名顯然。非「長安春夜」之吟。辭七言四句，四平韻：「露盤滴時河漢微，美人燈下裁春衣。蟾蜍東去鵲南飛，芸香省中郎不歸。」

朝元引——陳陶作，七絕四首，與朝真辭同爲道家作。樂府詩集九一收入「新樂府辭」。希望得樂、歌、舞之證明，乃入格調。

離歌辭——徐鉉作，五絕五首，曰「歌辭」者應非偶然。普通送別之詠並不歌者，於文人筆下亦每每曰「離歌」，但無綴此「辭」字之必要。此等「辭」字，乃對「曲」字而發，其有曲可知。徐集內於歌辭概

作「辭」，不作「詞」。

「新樂府」——馬逢集內有五律一首，題「新樂府」。此與李、元、白等之「新題樂府」必須系事以立義者不同。此三字等於曰「樂府新辭」。因其辭與顧況集內曰「樂府」三首之第一首雷同，但「新樂府」之名不可不存。

占相令——乃酒令中小舞曲。見太平廣記二七三卷「洛中舉人」條引盧氏雜說，謂樂妓茂英爲酒糺，作舞曲催飲，歌曰：「少插花枝少下籌，須防女伴妬風流。坐中若打占相令，除却尚書莫點頭。」說明此令歌辭是七言四句。

王昭君——無名氏作，樂府詩集二九屬周庾信。格調五言八句內，錄初唐上官儀作王昭君辭，說明原因甚多，雖屬側面條件，其辭已可認爲聲詩。無名氏此首若亦指爲聲詩，其原因僅在全辭乃六句之一點而已，證據嫌薄，故格調五言六句內暫不列。全唐詩二八在此辭後，接同題七絕一首，是否歌辭，益無準。

字字雙——此調始見於唐鄭晳才鬼記：「唐中涓宿官伎館，見童子捧酒核，導三人至，皆古衣冠。相謂曰：『崔常侍來何遲？』俄頃一人至，有離別意。共聯四句，爲字字雙曲云。」太平廣記三三〇「中官」條引靈怪集所載較異：「有中官行，宿於官坡館，脫絳裳，覆錦衣，燈下寢。忽見一童子，捧一

樽酒，衝扉而入。續有三人至焉，皆古衣冠，相謂云：『崔常侍來何遲？』俄復有一人續至，悽悽然有離別之意，蓋崔常侍也。及至舉酒，賦詩聯句，末即崔常侍之辭也。中官將起，四人相顧，哀嘯而去，如風雨之聲。及視其戶，扃閉如舊，但見酒樽及詩在。……聯句歌曰：『牀頭錦衾斑復斑，架上朱衣殷復殷。空庭朗月閑復閑，夜長路遠山復山。』」按「官坡館」較是。「明月」作「朗月」，乃異文。「末即崔常侍之辭也」，謂記事之末所見四句，即崔常侍所作。但又曰「聯句歌曰」，則僅末句「夜長路遠」句屬崔而已。首句「錦衾」宜即指中官所覆，原文「錦衣」誤，應作「錦衾」。次句「朱衣」宜即指中官所脫。末句「路遠」與中官之行亦合。——四句宜即寫中官。自明楊慎詞品以降，各書均以此辭屬之王麗貞女郎，而認其詩爲詞，所據如何，尚未查出。唐詞紀曰：「初不云詞，花草粹編載此，題曰『字字雙』，女郎王麗貞作。』按王麗貞事並詩出於傳奇，亦無他曲，不知何據，當別有所出耳。」沈雄古今詞話因其爲聯句，而謂「似非王麗貞一人詞。」又曰：「諸選又以王建辭爲字字雙云：『宛宛轉轉勝上紗，紅紅綠綠苑中花，紛紛汩汩夜飛鴉，寂寂寞寞離人家。』意亦近似。而又見一集中，爲宛轉曲，宜從之。」此辭萬首唐人絕句題作古謠二首之一。據此，此調除明人之主張外，來歷尚不明，復無較強之歌唱記載或樂舞之說，倘斷爲聲詩，條件不充。因詞律、詞譜等書均收之，姑記於此。明陳元朋、清顧梁汾均曾照塡此調，頗能守格。清龔自珍七絕內並有此調二首。

山歌——首章四節，曾見湘山野錄所載吳越王錢鏐唱山歌七言三句。按鏐始唱還鄉歌，父老不解，歡不洽，因高揭吳音，唱此歌，衆乃叫笑大樂。此歌三句，而還鄉歌七句，「三節還鄉兮掛錦衣，吳越一王駟馬歸，臨安道上列旌旗。碧天明明兮愛日輝，父老遠近來相隨。家山相眷兮會時稀，斗牛光起兮天無欺！」感情雖合，內容並不同。即使還鄉歌是鏐自作，若此歌後四句則取用當時民間所有山歌，非鏐作也。唐五代類此民歌之用齊言見諸記載、却非全唐詩所及收者，爲數必尚不少，容續搜討。

傳奇歌辭——唐傳奇中，頗有歌辭，皆失調名。大抵收在全唐詩最後之二冊內，茲舉其較顯著者若干以見例——

嵩岳嫁女詩內有詩，有祝辭，有雜言歌辭，均在聲詩範圍之外。但如「穆天子重歌」、「王母酬穆天子歌」、「王母召葉靜能爲明皇歌」三首皆七律；「酒至漢武帝，王母又歌」、「漢帝上王母酒歌」、「漢帝召丁令威歌」三首皆七絕；——則均是聲詩。此篇傳奇有故事情節，有曲辭，有說白，有科介，等於唐戲中一罕見之脚本，詳唐戲弄八。

曲龍山仙翫月詩內有樓巖所歌「玉女歌送元君酒」，東皇所歌及元君所歌各七絕一首。

張雲容薛昭合婚詩內「鳳臺歌送酒」、「蘭翹歌送酒」、「雲容和歌」、「薛昭和歌」各七絕一首

洛川仙女與張鬱歌和，各五絕一首。

青童與趙旭叩柱歌，乃七絕一首。

吳彩鸞對文簫爲山歌，乃七絕一首。詳見下章五節。

水神霅溪夜宴詩內「霅溪神歌」、「湘江神歌」各七絕一首。

柳藏經對薛弘機歌詩，五絕二首。

開元中石甕寺有鐙魅，化爲紅裳女子，歌五、七絕各一首；又有嬰兒爲紅裳女子歌五律一首。紅裳稱曾受明皇貴妃之封，則雖云開元中。

洛下花精邀封嫃，命席歌以送酒，七絕二首。

新林驛女子擊盤歌，送歐陽訓酒，七絕一首。

鳳凰臺獸精二，化爲男女，和歌七絕四首。

汴州張生妻夢與人飲，各爲歌詩，並有答歌。內五絕三首。

以上諸作，並出於人爲，非不現實，特名目託諸仙怪耳。傳奇之體，原屬如此，不足爲異。所待訂者有二：一、是否唐、五代人作，二、是否曾有或能有現實之歌聲。

是否唐、五代人作，無非儲存其辭與說，以待續考。如洞仙傳載「敬元子修行中部之道，存『道守』三一，常歌曰：『願見雙使者，博著太行山。長谷何崢嶸！齊城相接鄰。縱我雙龍轡，忽臨無極淵。』」

洞仙傳時代未詳，存以待考。錄古謠諺七二。

現實歌聲說，如「嵩岳嫁女詩」倘曾用入歌舞戲，唱於舞臺或劇場上，便有現實歌聲；若始終限於傳奇小說而已，則否。其他仙怪所歌，倘故事來源甚活、原已歌於民間者，便現實；倘完全出於文人捏造者，則否。然捏造歌辭之文人畢竟是現實之人，倘所造乃倚聲選調，具有曲牌名，則亦當視同歌辭，在失名作者之下取之，而棄其所託之仙怪名義，如呂巖或穆天子等。有何不可？



第十一章　紀　事

唐人以詩為樂府歌辭，其事甚普遍，因之亦甚平常。乃至北宋，為時不久，此等平常事已非一般人所了解，觀王灼碧雞漫志之說可知。漫志述晉以來見於史書之若干歌曲後，續曰：「唐時古意，亦未全喪。竹枝、浪淘沙、拋毬樂、楊柳枝乃詩中絕句，而定為歌曲。」遂列舉唐人歌詩事例十二則，並曰：「以此知李唐伶伎取當時名士詩句入歌曲，蓋常俗也。」唐代取現成名句入歌，固是常俗，即專為詩樂中某某名曲撰辭付歌，亦是常俗。顧唐代此等常俗歷時未久，才至趙宋，都已成為異聞，而有待漫志之舉證矣，況宋以後乎！近年朱謙之中國音樂文學史六曾集唐人歌詩之事十三則，較之漫志，僅增一事而已，過於矜慎。更有從此等事之反面見義，加以否定者。鄭振鐸詞的啓源內，因漫志曾列舉李賀、李益、武元衡之詩皆曾合樂，王昌齡、高適、王之渙之詩皆曾入歌，曾曰：

> 可見五、七言的詩入樂，乃是偶然的事，並不是必然的事。文人既以詩篇入樂為可誇耀的事，則五、七言詩篇之不常入樂更為可知。

徐嘉瑞近古文學概論亦曰：「唐代詩人的作品，雖然有些可以被之管絃，但是同音樂只是偶然的關

係」，與鄭振鐸之意不謀而合，未慮世間事遷動不息，非一成不變。在「偶然」與「必然」之間，亦尙有一種「常然」存在。倘謂凡詩必然歌唱，自屬古今中外所無之事；若詩之常常歌唱，在唐代，則爲不可掩之史實。倘謂事凡非「必然」者，卽屬「偶然」，是知有二，不知有三也。岑仲勉隋唐史內斷唐人歌詩開端於盛唐，陳登原紀「唐詩可歌」一事，歷十九年，凡六易稿，可謂誠且愼矣！而結果斷定其事創始於太白，截止於樂天。詳下章四節。

近代學者於此既有種種不應有之誤解在，乃感趙宋人之所謂「常俗」，對今人言，幾又成爲異聞。結集千年以來載籍中僅傳之資料於一篇，既以明當時之孰爲「常」，卽以祛今人之孰爲「異」；在研究上，又是錯綜檢查，交互印證之一法，不可省焉。或曰：擧要足矣，何必備陳？曰：有鄭、徐、岑、陳諸家之惑當前，影響甚大，玆雖備陳故事，反覆分疏，猶恐不足以摇千百年之成見，況不備陳歟？明眼者當能體之。

玆錄唐、五代聲詩所具之事例、人物，從王志、朱史所已爲者出發，而更廣之，分歌唱、合樂、合舞、歌者、民間、宮廷、規諷、俳謔八類，一百七十四條。不僅證明王氏「常俗」與上文「常然」之說爲不誣，並可窺見歌詩之背景、環境、方式、體用種種。其中一部分資料並可補充上文十章內容之所未及。然後李唐歌詩之事不始於太白，不止於樂天，乃不辨而自明矣。此八類之界限初不嚴格，各有所偏重

而已。同一事，按其重點，祗入一類。如入舞則不入歌，入歌舞則不入民間或宮廷，以免重複。所錄者以唐、五代爲限；前此陳、隋，後此宋初者，均不泛及。後於五代者，如北宋所有，已略見上文八章；先於唐代者，如隋煬帝作持楫篇五言四句，命殿脚女歌之等，事見顏師古隋遺錄，並足參考。凡全涉大曲者，另入唐大曲稿。如天寶後永新歌水調等。各事粗見首尾而已，以免繁縟。不必皆引出處之原文，或引原文而多加刪節。凡已見格調各調之後者，述益簡，用避重沓。各事之先後，略從全唐詩所見作者之世次。

一、歌唱三十五事

歌唱舉三十五事，以明當時詩人之作，每付歌喉，不僅吟諷而已。歌唱之效，足使詩篇之傳播久而且遠。歌唱之人，除歌童外，則多爲妓女。有歌妓、樂妓、舞妓、酒妓諸名目。士大夫亦每每自唱。白居易詩注謂劉禹錫「能唱竹枝，聽者愁絕！」李賀巴童答云：「非君唱樂府，誰識怨秋深！」足見李亦自唱。參看下文「把詩唱歌」條。凡當筵歌唱者，多用以送酒，不僅歌三臺、莫走等專門送酒之曲始然。詳唐著辭稿。所唱之體，以五言較早，以七絕較多。——凡此，均所謂「常俗」也。杜牧酬張祜有句云：「可憐故國三千里，虛唱歌辭滿六宮！」書祜之詩名雖如此，而終未遇，因其泛稱「歌辭」，未指是詩，故不列。相類者尚多，舉此爲例。此節須與下文「歌者」節合看，人與事遂皆無遺漏。

「樂府新歌應敎」——謝偃有樂府新歌應敎，七言十二句律體，已見前章。「樂府」而曰「新歌應敎」，乃所以卽景卽事，分明已付歌唱。

五言成聲——獨孤及唐故左補闕安定皇甫公集序：「五言詩……至沈詹事、宋考功，始裁成六律，彰施五色，使言之而中倫，歌之而成聲。」

別辭歌入樂府——王維渭城曲原是送元二使安西，後歌入樂府，乃成一般送別之曲，詳格調該曲。

旗亭賭唱——薛用弱集異記云：「開元中，詩人王昌齡、高適、王之渙齊名。時風塵未偶，而遊處略同。一日天寒微雪，三人共詣旗亭，貰酒小飲。忽有梨園伶官十數人，登樓會讌。……妙妓數輩，尋續而至。……旋奏樂，皆當時名部也。昌齡等私相約曰：『……諸伶所謳，若詩入歌辭之多者，爲優矣！』俄而一伶拊節而唱，乃曰：『寒雨連江夜入吳，平明送客楚山孤。洛陽親友如相問，一片冰心在玉壺。』昌齡則引手畫壁曰：『一絕句！』尋又一伶謳之曰：『開篋淚霑臆，見君前日書。夜臺何寂寞！猶是子雲居。』適則引手畫壁曰：『一絕句！』尋又一伶謳曰：『奉帚平明金殿開，強將團扇共徘徊。玉顏不及寒鴉色，猶帶昭陽日影來！』昌齡則又引手畫壁曰：『二絕句！』之渙……因指諸妓中最佳者曰：『待此子所唱，如非我詩，吾卽終身不敢與子爭衡矣！』……須臾，次至雙鬟發聲，則曰：『黃河遠

上白雲間，一片孤城萬仞山！羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。」之渙即揶揄二子曰：「田舍奴！我豈妄哉！」」按四詩惟次首入涼州大曲，見唐大曲稿，參看下文「二、合樂」類「傳乎樂章，布在人口」條，及末章「唐代詩人與伶工互相倚重」條。明人曾將四詩譜入南曲唱，詳首章二節。 據胡元瑞少室山房筆叢四一，謂高適作詩較晚，難與二王齊名，其事可疑。

但譚優學有王昌齡行年考，文學遺產增刊一二。據王之渙墓誌銘，考定「賭唱」事在開元二十四年。此時之渙年四十八，去官閑放，遊於長安。昌齡年三十九，從開元十九至二十六年，均在長安，官校書郎，位甚卑。適年三十，從開元二十三至二十六年，亦在長安，無職。——三人情況，正所謂「風塵未偶，而遊處略同」。開元二十年左右，適已有贈之渙詩。胡元瑞以爲適五十始爲詩，不確。故「旗亭賭唱」之案可定，而盛唐歌詩盛況借此案以傳者，大致可信，毋庸懷疑。惟「寒雨連江」一詩，據譚氏謂是昌齡天寶元年之作，不合，薛用弱誤記云。參看下文「合樂」第四事。

邊鄙歌詩——天寶中，哥舒翰爲安西節度使，控地數千里，甚著威令，故西鄙人歌曰：「北斗七星高」云云，已見前章二節「哥舒歌」條。

「御妓」傳唱——李頎送康洽入京進樂府歌云：「新詩樂府唱堪愁，御妓應傳鵁鶄樓。西上雖因長公主，終須一見曲陽侯。」謂洽以新詩獻於京都樂府，即指太常寺大樂署及內外教坊。供宮妓傳唱。唐才子

傳云：「治……工樂府詩篇，宮女梨園皆寫於聲律。」全唐詩不載治集，待訪。

梨園傳唱——祿山之亂，李龜年奔湘潭，曾於採訪使筵上，唱「紅豆生南國」及「清風明月苦相思」二詩。唐詩紀事一六云：「此皆王維所製，而梨園唱焉。」詳格調相思子及伊州歌後。

樂人爭唱——韓翃送鄭員外詩：「孺子亦知名下士，樂人爭唱卷中詩。」鄭員外何人，須查明。韓詩注：「鄭時在熊尙書幕府。」

歌詩得妓——唐孟棨本事詩載韓滉鎮浙西，戎昱爲部內刺史，鍾愛某酒妓，因在籍，不能得，爲歌辭以贈之。昱行，韓餞於湖上，妓唱昱辭曰：「好去春風湖上亭」云云。全唐詩卷二七〇此首題爲移家別湖上亭。韓乃以妓歸昱。按此詩調名不詳。王讜唐語林四及雍陶英雄傳，載事與詩均異。唐語林謂于頔在襄陽，戎昱在零陵。人告于：戎處有善歌者。于召之，戎不敢違。既至，唱歌，乃戎送妓之詩：「寶鈿青蛾翡翠裙」云云。全唐詩題作送零陵妓，注：「一作送妓赴于公召。」于知之，自責，以縉帛贐行，還妓於戎。

聲樂度曲——唐詩紀事三〇謂李益詩「取爲聲樂度曲」，詳格調婆羅門。

別詞送酒——楊巨源紅線傳謂紅線將去，夜宴中堂。薛嵩以歌送酒，請冷朝陽爲辭曰：「採菱歌怨木蘭舟」云云，袁郊甘澤謠所載同。

把詩唱歌——唐語林三載李絳爲戶部侍郎，張正甫爲本司郎中。「因會，把詩侍郎唱歌，李終不唱而哂之，滿席大噱。」此士大夫當筵唱歌之例。謂張把詩請李唱，李却。

傳唱牡丹花詩——李濬松窗雜錄載文宗頗好詩，因問程修己曰：「今京邑傳唱牡丹花詩，誰爲首出？」修己對以中書舍人李正封詩：「國色朝酣酒，天香夜染衣。」文宗嘆賞。此曰「傳唱」，在唐時並非虛擬，確付歌唱。亦見王定保摭言。

唱詩送酒——劉禹錫酬令狐相公六言有云：「今日便令歌者，唱兄詩送一盃！」送其人之酒，即唱其人之詩，當愈可激發相知之感，而倍增鬱陶。至此首之六言，亦作令曲唱，乃另一回事，詳文章六言。

趁宮商——寒山自評其詩：「不恨會人稀，只爲知音寡。若遣趁宮商，余病莫能罷。」足見當時精於詩者，都求趁宮商。唐人詩中所謂「宮商」，基級指平仄四聲，高級指合樂之宮調。參看下條及八章論佛曲。

和在宮商——唐才子傳謂張仲素「善詩，多警句。尤精樂府，往往和在宮商，古人有未能慮者。」仲素集中有聖明樂、獻壽辭、宮中樂、春江曲、太平調、思君恩、王昭君等，可證。

傳入歌聲——張籍祭退之詩：「北遊偶逢公，盛語相稱明。名因天下聞，傳者入歌聲。」謂籍詩

因韓愈揄揚，而傳入歌聲。華忱之略談張籍及其樂府詩（文學遺產增刊三輯）指妾薄命、董逃行、築城詞、促促詞、永嘉行、山頭鹿等云：「這些樂府詩，既可以被之管絃，播爲樂章，使聞者足戒，也可以供閭巷的徒歌，借以宣洩人民的苦痛憤激的情緒。」範圍太寬，一般「新樂府」如李、元、白所爲，祇能吟誦，無從樂歌。說詳唐戲弄八「唐詩與唐戲」。參看下節「合之絃管」條沈亞之論樂府語。

與妓彈唱——李賀花遊曲序云：「採梁簡文詩調，賦花遊曲，與妓彈唱。」詳格調。按此曲辭爲平韻之古體，足見當時歌詩，以近體爲基礎，却不以近體爲限。

「輕新便妓唱」——元稹見人詠韓舍人新律詩因有戲贈云：「喜聞韓古調，兼愛近詩篇。……輕新便妓唱，凝妙入僧禪！」按題中謂「詠」，詩中謂「唱」，一也。「輕」指近體絕句，「新」乃聲有所翻。據此，近體比古調更便於唱。韓舍人乃韓琮。

唱入「禁闈」——元稹酬友封話舊敍懷十二韻云：「憐君詩似湧，贈我筆如飛！會遣諸伶唱，篇篇入禁闈。」即上文「御妓唱」、「梨園唱」之說。

歌妓唱詩——白居易守杭日，作聞歌妓唱嚴郎中詩因以絕句寄之云：「已留舊政布中和，又付新詩與豔歌。」又醉戲諸妓云：「席上爭飛使君酒，歌中多唱舍人詩。」歌妓所唱，有大曲，有雜言，此處乃突出「唱詩」。

歌中閧句——白居易聞歌者唱微之詩云：「新詩絕筆聲名歇，舊卷生塵篋笥深。時向歌中聞一

句，未容傾耳已傷心！」又江樓夜吟元九律詩云：「鬧被歌姬乞，潛聞思婦傳。」誠如所言，民間唱文人詩甚普遍。微之已死，詩仍被歌，足見好詩一入管絃，經久不歇。

唱入竹枝——元稹詩曾唱入竹枝之調。白居易詩：「江畔誰人唱竹枝，前聲斷咽後聲遲。怪來調苦緣辭苦，多是通州司馬詩。」所唱或卽元氏之竹枝辭。

府妓歌楊柳枝——白居易宴後題府中水堂贈盧尹中丞云：「莫言楊柳枝空老。」注：「府妓有歌楊柳枝曲者，因以名焉。」

聽歌已作——白居易殘酌晚餐云：「舞看新翻曲，歌聽自作詩。」聽歌已作，別有深感，然後始如此云。

情詞送酒——本事詩載張又新爲廣陵從事，有酒妓致情未納。二十年後，又遇妓，題辭於盤上。妓歌以送酒：「雲雨分飛二十年」云云。

樂曲換新辭——李紳憶被牛相留醉詩：「酒徵舊對慚衰質，曲換新辭感上宮。」注：「余有換樂曲辭，時小有傳於歌者。」元稹酬樂天八月十五日夜禁中獨直云：「宴移明處清蘭路，歌待新辭促翰林。」按此所謂「新辭」，齊言、雜言必皆有之。他如姚合贈張籍云：「麟臺添集卷，樂府換歌辭。」司空圖塞上云：「將軍正閒暇，留客換歌辭。」魚玄機詩：「陽春歌在換新辭。」意並同。「陽春歌」應實有所指，未知原名

如何。白居易九日寄微之：「厭聽笙歌舊曲章」，亦可從反面見義。前章所列「樂府新歌」、「湘川新曲」、「小曲新辭」、「長洲曲新辭」、「江南新辭」、「樂府新詩」各條，均可由此見義。參看下節「詩作樂章」條。「新辭」又與「新聲」四章六節。「新翻」如上文「聽歌已作」條所見。等相對待：聲待新辭，辭待新聲。

妓詩唱作楊柳枝——唐詩紀事五八載韋蟾有句，妓續成七絕，遂唱作楊柳枝，詳格調楊柳枝【歌】後。

改令互嘲——宋王讜唐語林七謂方干缺脣，嗜鮓，喜譏戲。在杭宴，有軍倅吳傑，患目赤，苦風。女伶裂巾，貼傑臉，障風。干因爲令戲之曰：「一盞酒，一捻鹽，止見門前懸箔，何處眼上垂簾？」傑還之曰：「一盞酒，一樹鮓，止見半臂著襴，何處口脣開袴？」但唐摭言一三所載不同，謂干恣態山野，好凌侮人，偶與龍丘李主簿席上傳杯，李目有翳，干改令云云譏之，干缺脣，嗜鮓，李答云云，皆六言四句。凡改令之辭皆歌，卽下文所謂「歌著辭令」。

詩令謳者傳——唐詩紀事六〇載咸通末，裴虔餘侍李蔚遊江，篙濕近坐妓女衣，李怒。裴詩曰：「滿額鵝黃金縷衣」云云，李懽：「令謳者傳之」。太平廣記二〇〇李蔚條引抒情詩，載此事略異。謂李鎭淮南日，送布素交孫處士，舟子擧篙濺水，濕妓衣。李怒責舟子，孫乃作柳枝詞「半額微黃金縷衣」云云，李歡：「命伶人唱其辭」。

牌亭致酒唱竹枝——尉遲偓中朝故事載劉瞻還朝，李庾出迎，牌亭致酒。瞻唱竹枝韻，送李酒。詳格調竹枝(二)。按「韻」卽指唱腔，所謂「韻逗曲折」，辭傳一句。

歌著辭令——南部新書庚載昭義節度使沈詢宴賓友，「乃更歌著辭令曰『莫打南來雁』」云云，卽夕爲僕歸秦所害。北夢瑣言所載同，謂事出咸通四年。

改詩爲令——南部新書辛載盧鉟作七律「桑扈交飛百舌忙」云云，命營妓丹霞改爲酒令，以罰曹生。霞乃號爲怨胡天曲。

歌以送酒——太平廣記三四九引纂異記：鮑生圖韋生之良馬，命妾四絃歌以送酒，「白露濕庭砌」云云，韋乃牽紫叱撥酬鮑。

賣歌辭——梁開平初，李夢符在湖州市肆唱漁父引，賣其辭。詳格調該曲。與北齊陽俊之賣伴侶辭乃一類。

二、合樂二十六事

合樂舉二十六事以明詩之歌唱者，且合器樂。陸龜蒙詩：「絲竹發歌響，假器揚清音。不知歌謠妙，聲勢出口心。」雖謂絲竹不如口心，若口心而外之有絲竹，於此正得其槪。唐詩凡旣經太常、教坊

或梨園採用，必不僅徒歌而已。卽民間歌唱之被絃管者，亦甚普遍。

編於樂府——高宗時，呂才以御製雪詩爲「白雪歌辭」，作爲正曲；以許敬宗等所和十六首作爲送聲。高宗善之，命編於樂府。詳四章六節送聲條。

選入「御製曲」——唐詩紀事三謂中宗正月晦日幸昆明池，賦詩，羣臣應制百餘篇。帳殿前結綵樓，命上官昭容選一首，爲「新翻御製曲」，結果宋之問詩中選。惜所謂「御製曲」者調名不傳。

依聲播於樂府——張式東海徐公神道碑銘云：「大學士燕國公說……兼和御製詩。……賜帛出於中禁，依聲播於樂府。」全唐文四四五。

傳乎樂章，布在人口——靳能文安郡文安縣尉太原王府君墓誌云：「公名之渙，字季陵。……嘗或歌從軍，吟出塞，曒兮極關山明月之思，蕭兮得易水寒風之聲。傳乎樂章，布在人口。」「傳乎樂章」謂合樂，「布在人口」謂歌唱。唐顧陶唐詩類選序：「或聲流樂府，或句在人口。」說正同。按王之渙墓誌（靳能撰）乃近代出土，有曰：「嘗或歌從軍，吟出塞，曒兮極關山明月之思，蕭兮得易水寒風之聲。傳乎樂章，布在人口。」足證之渙確有「黃河遠上白雲間」（涼州詞，一題「出塞」）之作。明胡應麟舉三證駁薛用弱集異記「旗亭畫壁」事爲虛，如根據高適五十歲學詩的說法，認爲適不能和少年詩人王之渙同飲。實則從適作品求之。五十始作詩說不確。又因適集內無與之渙倡和之作，便否定其有與之渙同飲之事，亦不值一辨。（大致見啓功碑帖中的文學史資料，載一九六一年文物八期。）

樂府待新辭——白居易讀李杜詩集因題卷後云：「文場供秀句，樂府待新辭。」——待新辭以合樂，於李有之，於杜未聞。殆上句指杜，下句指李耳。惟泛言「樂章」，齊、雜言皆可有，不專指詩。

播於王公樂章——李蘩作李泌傳（鄴侯外傳）云：泌「歸京師，寧王延於第。……常賦詩，必播於王公樂章。」（王維詩亦播於王公樂章，見格調昔昔鹽。）

樂府傳貴——劉禹錫作盧象集序，謂盧詩與王維、崔顥比肩，「妍詞一發，樂府傳貴！」盧、崔均無聲詩流傳。崔有長干曲，一作江南曲，五言四句，尚難定有聲。

可被絃管者二百二十首——唐樓穎作芮挺章國秀集序云：「……維天寶三載，譴謫蕪穢，登納菁英，可被絃管者，都為一集。……凡九十人，詩二百二十首。」晚唐吳蛻鎮東軍監軍使院記云：「彭城王嘗因醼遊，形於歌詠，題於屋壁，聲在管絃。其及物之功，皆類此也。」正與本條是一義。

遞作笙簧——宋贊寧高僧傳一五唐杭州靈隱山道標傳：「當時吳興有晝，會稽有靈澈，相與酬唱，遞作笙簧。……所以辭林樂府，採其聲詩。」（參看首章次節。）按清晝詩祗傳聯句，靈澈集亦未見聲詩，足見聲詩佚者太多！

會諧絲竹——元結篋中集序：「近世作者，……且以流易為辭，不知喪於雅正，然哉！彼則指詠時物，會諧絲竹，與歌兒舞女生汚惑之聲於私室可矣。」按元結於詩，主文不主聲，力追雅正，而避汚

惑，故欲遠歌兒舞女，罷絲竹諧會。但此數語正反映當時詩作多託於歌舞，會於絲竹，不尙雅正耳。

樂工求被聲歌——新唐書二〇三李益傳：「於詩尤所長。……每一篇成，樂工爭以賂求取之，被之聲歌，供奉天子。」詳格調婆羅門。

五言被絃管——舊唐書一五八武元衡傳：「元衡工五言詩，好事者傳之，往往被於絃管。」唐才子傳略同。

歌詩被絃管——羊士諤詠渠州常諫議使君：「才子長沙暫左遷，能將意氣慰當年。至今猶有東山妓，長使歌詩被管絃。」常諫議爲人俟考。

新詩樂府傳——劉禹錫奉和淮南李相公早秋卽事寄成都武相公云：「秋雨離情動，新詩樂府傳。聆音還竊忭，不覺撫么絃。」

裨於樂府——劉禹錫代靖安佳人怨引謂武元衡死後，「代作佳人怨，以裨於樂府。」已見前章。

「裨於樂府」與上文「御妓傳唱」條所謂「進樂府歌」之意同。

五言配聲——見李賀申胡子觱篥歌序，謂以五言歌詩配聲，吹入觱篥。詳格調該曲。

合之絃管——新唐書二〇三李賀傳：「賀爲協律郎。樂府數十篇，雲韶諸工皆合之絃管。」唐才子傳云：「賀之樂府諸詩，雲韶衆工諧於律呂。」按沈亞之送人序謂「故友李賀善撰南北朝樂府古

辭，……惜乎其中亦不備聲歌絃唱。」蓋惜在未曾備，非惜在不能備也。參看格調花遊曲。

播於樂府——舊唐書一六六元稹傳：「穆宗皇帝在東宮，有妃嬪左右，嘗誦稹歌詩，以爲樂曲者。」又「嘗爲長慶宮辭數十百篇，京師競相傳唱。」按一般宮辭不唱。此曰「傳唱」，乃爲宮伎作之歌辭，誤謂「宮辭」耳。新唐書一七四傳：「尤長於詩，與居易名相埒，天下傳諷，號『元和體』，往往播樂府。」唐才子傳云：「稹詩變體，往往宮中樂色皆誦之，呼爲『才子』。」樂色口中之「誦」應卽是「歌」，其歌必合樂。明王世貞四部稿「文章九命」條：「元稹連昌宮等辭，凡百餘章，宮人咸歌之，呼爲『元才子』。」

傳入樂府，國樂唱之——雲溪友議指白居易楊柳枝「一樹春風萬萬枝」一首云：「宣宗朝，國樂唱前詞。」本事詩略同。盧貞和白尚書賦永豐柳詩序云：「永豐坊西南角，有垂柳一株，柔條極茂！白尚書曾賦詩，傳入樂府，遍流京都。近有召旨，取兩枝植於禁苑，乃知一顧增十倍之價，非虛言也。」

新詩作樂章——白居易夢得得新詩云：「池上今宵風月涼，閒教少樂理霓裳。集仙殿裏新辭到，便播笙歌作樂章。」

樂府正聲，梨園新入——孟簡酬施先輩云：「襄陽才子得聲多，四海皆傳古鏡歌。樂府正聲三百首，梨園新入教青娥。」「施先輩」指施肩吾。施集有題曰登峴亭懷孟生，殆指簡。又七絕題多曰「辭」，凡四十六首如「顯花辭」、「曉光辭」等，應均在「樂府正聲三百首」內。古鏡歌集中無，施詩佚者原甚多。

詩入樂府——章孝標贈陸邕進詩除官：「昨日天風吹樂府，六宮絲管一時新。」謂陸所進之詩入樂也。

樂工配入聲律——韓偓香奩集序：「庚辰辛巳（咸通元二年）之際，迄辛丑、庚子（僖宗廣明元年及中和元年）之間，所著歌詩，不啻千首。其間以綺麗得意，亦數百篇。往往在士大夫之口，或樂工配入聲律。」

詩入樂章——徐夤經故翰林楊左丞池亭詩云：「春榜幾深門下客，樂章多取集中詩。」

楊下採桑入琵琶——北夢瑣言六謂昭宗時，琵琶樂工關小紅爲朱全忠彈楊下採桑，詳格調該曲。惟可能祗彈不歌。

樂府流聲——徐鉉道贊善大夫陳珝致仕還鄉詩序：「賦詩一章，以寵行邁。掩鄴中之舊制，流樂府之新聲。……」（鉉集有詩題曰：「江舍人宅筵上，有妓唱和州韓舍人歌辭，因以寄。」詩謂「良宵絲竹偶成歡，中有佳人俯翠鬟。白雪飄颻傳樂府，阮郎憔悴在人間。……」歌辭是否齊言不明，故上文「歌唱」節未列。）

三、合舞九事

合舞舉九事，以明詩之歌唱，有不僅合樂、且備舞容、甚至入戲弄者。凡合舞之詩，必爲聲詩，無待言。其調每每摘自大曲入破，詳上文五章。

起舞自歌——唐詩紀事一〇謂中宗時，「宴日，崔日用起舞自歌。」按其辭乃六言六句，調名不傳。據新唐書傳，既作回波舞求學士，（詳格調回波樂〔雜考〕）。所歌應是回波樂，六言四句。或是兩事，故辭不同。

睿宗時踏歌——在安福門前，詳格調踏歌詞（一）。

玄宗時踏歌——在花萼樓前，詳格調踏歌詞（三）。

歌兒舞女喜愛——元結劉侍御月夜讌會序云：「時之作者煩雜過多，歌兒舞女且相喜愛。系以風雅，誰道是耶？」按此序所云，與上列「會譜絲竹」條同義，實際所反映者亦正相同，「歌兒舞女」勢力誠不小。

窮歌詩之麗則——皇甫湜送陸鴻漸赴越序：「究孔釋之名理，窮歌詩之麗則。」陸曾入伶黨，爲伶正，充伶正之師。躬親演木人、假吏諸戲，並編參軍戲本。此曰「歌詩」，大有內容，並非泛辭。陸所歌戲曲，可能多近體詩，由歌而作，而演，所謂「窮其麗則」也。

軟舞柘枝——樂府雜錄曰：「健舞曲有柘枝，軟舞曲有屈柘。」雲谿友議載韋應物之女流落長沙，舞柘枝爲活，詳格調屈柘詞。至韋女舞辭究是何篇，惜無從指實。

健舞楊柳枝——薛能楊柳枝詞序云：「令部伎少女作楊柳枝健舞」，詳格調楊柳枝。

占相令舞詩——事見上文十章四節。樂妓茂英於酒會中設舞，按曲歌七絕一首。

踏春陽——此乃貞元中流行民間之舞，假託於邢鳳等事。詳格調春陽曲。

四、歌者四十六人

曾經歌詩之工伎有姓名或來歷可考者，初步查得四十六人。歌、舞二伎一般多同時並舉，歌者如此，舞者乃無須另列。惟善舞柘枝藝人，除韋應物之女外，尚知有那胡、蕭鍊師、李家等，不在四十六人內。柘枝舞之同時亦正有歌唱也。所載唐代善歌者，另有上文所見之樂工，如管兒琵琶擅雨淋鈴、關小紅琵琶擅楊下採桑等。又格調所見之作曲者，如馬順兒作聖明樂、劉玠作繼天誕聖樂等，頗難混於歌者一類，故此處亦暫未列。但此輩之鼓舞詩樂，彪炳詩聲，厥功遠不在歌舞演奏者之下，則人之所共見耳。碧雞漫志載唐代善歌者另有二十四人，但其所歌不必皆為聲詩，與本文之分別在此。著錄此項歌者之意，原在說明唐人歌詩已是常俗；同時，既薈萃我國古代優秀藝人之姓氏於此，亦可供今後文藝史家之採錄。易元符從白居易的詩歌中看唐代的樂與舞（文學遺產選集二輯）曰：

> 這樣，一方面可以使在過去歷史上默默無聞的音樂家為後人所知，另方面也可以讓人知道：在我們祖國過去，也產生過很多優秀的音樂家，從而加強我們的民族自信心！

此意極是，與本文主張正合。惟此類史料所在，要非唐代一二名家之作品中能盡有，並碧雞漫志之取徑，亦復嫌仄，故所得有限。下列歌者，往往以曲名類列，不按時代。例如周德華以歌楊柳枝，先見；其母劉採春歌囉嗊曲，後見。

麗音歌行天——詳前章行天條。

曹娘歌子夜歌——詳格調子夜四時歌（一）。大日本史三四八角調曲內有曹娘褌脫；未知與此有關否。

劉安歌子夜歌——同上。

許和子歌水調——詳格調鼓曲。

灼灼歌水調，舞柘枝——同上。

紅桃歌涼州——同上。

何滿子以歌贖罪——詳格調何滿子（一）。

胡二姊歌何滿子——同上。

沈阿翹歌何滿子——同上。沈又善歌涼州詞，詳格調鼓曲。

孟才人歌何滿子——同上。

唐有態歌何滿子——同上。

魚家歌何滿子——同上。

葉氏歌何滿子——同上。

狂僧些些歌何滿子——同上。

何勘歌渭城曲——詳格調該曲。勘與上列之何滿子均爲胡人。清姚華增補菊部羣英跋云：「讀劉隨州之作，而何勘得名，今之優人，宜祖於是。」按何，歌工耳，安得爲優人之祖？

耿家歌渭城曲——詳同上。

沈子明、白居易各有謳者，善歌渭城曲——同上。

樊素歌楊柳枝——詳格調楊柳枝。

周德華歌楊柳枝——同上。

謝大歌烏夜啼——同上該曲。

趙歌兒歌濮陽女——同上該曲。

小玉歌伊州——同上伊州歌。

金五雲歌伊州——同上。

杜紅兒歌伊州——同上。

都子歌桂花曲——同上該曲。

華奴歌昔昔鹽——同上該曲。

米嘉榮歌梁州——同上涼州詞。蘇轍李公麟陽關圖二絕云：「百年摩詰陽關語，三疊嘉榮意外聲。」以爲米曾唱陽關三疊，誤。

多美歌梁州及想夫憐——同上。

金吾妓歌梁州——同上。

柳氏歌白紵——同上該曲。

杜秋歌金縷衣——同上該曲。

葉氏歌六么——同上急樂世。

南不嫌歌突厥三臺——同上該曲。按太平廣記二〇四引盧氏雜記，載晚唐供奉樂工有陳不嫌，可能指一人，其姓未知孰誤。

盛小叢歌突厥三臺——同上。

張紅紅歌長命女——同上該曲。

劉採春歌囉嗊曲——同上該曲（一）。

侯家歌山鷓鴣——同上該曲。

丹霞歌怨胡天——同上該曲。

商玲瓏歌詩——唐語林云：「白居易長慶二年……爲杭州刺史，……日以詩酒寄興。官伎高玲瓏、謝好好巧於應對，善歌舞。」元稹贈白詩：「休遣玲瓏唱我詩，我詩多是別君詞。」注：「樂人商玲瓏能歌，歌予數十詩。」白氏醉歌注：「示伎人商玲瓏。」歌云：「罷胡琴，掩秦瑟，玲瓏再拜歌初畢。……玲瓏玲瓏奈老何！使君歌了汝更歌。」按：作「高」，誤。

阿軟唱詩——白居易微之到通州詩云：「十五年前似夢遊，曾將詩句結風流。偶助笑歌嘲阿軟，可知傳誦到通州。昔教紅袖佳人唱，今遣青衫司馬愁！……」

皇甫店唱鵲踏枝——詳格調該曲。「店」字待校。

茂英舞占相令外，亦唱詩——見前節之末。

劉驪驪唱挽詩——事見北里志，上文八章次節已引。詩爲五律四首。

趙燕奴歌竹枝——當時凡歌竹枝比賽者，趙必首冠。見杜光庭錄異記。

嚴凝月歌後庭花及柳枝辭——嚴乃後蜀王衍內臣，見何光遠鑒戒錄。

曹文姬歌送春詩——明彭大翼山堂肆考角集一五云：「唐長安中，倡妓曹文姬工翰墨，爲關中

第一，號爲『書仙』。每求爲偶者，先投詩，以待其自擇。有岷江任生投詩，……喜，遂留爲偶者五年。後因歌送春詩，乃與生……舉步騰雲而去。」不知錄自何書。事涉怪誕，乃傳奇體，附見於此。

五、民間十六事

唐代民間唱詩之事最豐富，而記載却最少。茲列十六條，可以窺見一斑。若一般應俗之歌，如「唐聲詩總說」所舉之十調，勞歌、挽歌、騷歌、山歌（因職業分爲田歌、樵歌、漁歌、棹歌……。）等，又如「總說」概見之四十五調等，其中包羅民間唱詩之事無限！紀不勝紀，得其大意已可，毋俟一一枚舉。

歌應天下——舊唐書五一中宗后韋庶人傳：「右驍衛將軍知太史事迦葉志忠上表曰：『昔高祖未受命時，天下歌桃李子；太宗未受命時，天下歌秦王破陣樂；高宗未受命時，天下歌側堂堂；天后未受命時，天下歌武媚娘。伏維應天皇帝未受命時，天下歌英王石州；順天皇后未受命時，天下歌桑條韋也。……謹進桑條歌十二篇，伏請宣布中外，進入樂府。」新唐書所載略同。按秦王破陣樂及側堂堂二辭，均爲聲詩，餘曲辭亦有爲詩可能。所謂「歌應天下」，雖是封建統治者假借民意，但對民間曾有如許之歌唱，則亦是一種實際反映，可以參考。下章一節「讖應說」與此適符，可參。

氓庶咸歌秦王破陣樂——詳格調破陣樂（一）。

印度諸國歌秦王破陣樂——同上。

民間襲還京樂頌「德」——同上該曲。

北方民間唱紇那曲——同上該曲。

南方民間唱山鷓鴣——同上該曲。

武陵人悉歌竹枝——新唐書一六八劉禹錫傳，謂劉爲朗州司馬，州接夜郎，諸裔風俗陋甚。劉乃「作竹枝辭十餘篇。於是武陵裔俚悉歌之。」按此事應據劉氏竹枝詞自序，在蜀之建平，不在湘之武陵，格調竹枝詞(二)【雜考】已辨之。

湘中舟子唱欸乃曲——詳格調該曲。

陝中唱得体紇那歌——同上該曲。

一般唱三臺曲催酒——同上三臺(一)。

飮筵打令競唱楊柳枝——同上該曲。

撰曲陳寃——事出武后時，詳格調離別難(二)。

維縣唱逃還樂——詳上文八章首節「歌謠」。

曲江唱百花獅子——唐馮贄雲仙雜記二引曲江春宴錄：曲江貴家裝百花爲獅子，牽送歌唱。其

辭乃五言二句：「春光且莫去，留與醉人看。」

鍾陵中秋男女踏歌——事文類聚前集一一「天時」部引傳奇云：「鍾陵今江西進賢縣。西山有遊帷觀，每至中秋，車馬喧闐，數十里若闤闠。豪傑多召名姝善謳者，夜與丈夫間立，握臂連踏而唱，推對答敏捷者勝。大和末，有書生文簫往觀，睹一姝，甚麗，其辭曰：「……生意其神仙，植足不去，姝亦相盼。歌罷，獨秉燭，穿大松徑。將盡，陟山捫石，冒險而升，生躡其蹤。姝曰：『莫是文簫耶？』相引至絕頂坦然之地。後忽風雨，裂帷覆機。俄有仙童持天判曰：『吳彩鸞以私慾洩天機，謫為民妻一紀。』姝乃與生下山，歸鍾陵。」按此事後半雖虛誕，若前半紀中秋民俗，男女連臂踏歌相問答，應是當時之現實，而歌辭乃齊言也。參看上文五章三節。道藏九九四正乙部「殺」上三洞羣仙錄一一引仙傳拾遺：「文簫寓洪州許眞君宅遊帷觀。八月十五日上昇之辰，士女雲集，連袂踏歌，謂之『酬願』。忽見一妓歌詞，潛合其姓名，復是神仙之語。辭曰：『若能相伴……』，衆異之。」

閭中途歌巷唱——顏仁郁在閭事，詳八章首節歌謠。

六、宮廷二十一事

宮廷對於聲詩之製作與歌舞，傳述甚多，茲列有事可紀者二十一條，包含殿廷、藩廷之事在內。

太宗時製破陣樂及舞——詳格調該曲。

魏徵厭聞破陣樂——同上。

太宗時製功成慶善樂及舞——同上。　全唐文九六三載大和間闕名某上慶成節表云：「太宗幸慶善之宮，卽降誕生之所，賦詩賜宴，播爲樂章。玄宗降聖之辰，爲千秋之節，王公上壽，士庶交歡，流於管絃，書之甲令。」

高宗命製春鶯囀——同上。

中宗命謳桃花行——同上。

中宗命唱回波詞——同上。

中宗七夕歌詩，入五絃——景龍文館記云：「景龍二年七月七夕，御兩儀殿，賦詩。李嶠獻詩云：『誰言七襄詠，流入五絃歌。』」

玄宗命製清平調——詳格調該曲。

玄宗時製謫仙怨——同上。

玄宗時製雨淋鈴——詳前章待訂資料。

玄宗笛中吹柳枝——詳格調該曲。

玄宗命歌水調詞——同上。

玄宗歌詩——明皇雜錄云：「玄宗自巴蜀回，夜闌，登勤政樓憑闌南望，烟月滿目。上因自歌曰：『庭前琪樹已堪攀，塞外征人殊未還。』蓋盧思道之詞也。」惟此辭在唐，極膾炙人口，已視同李益之婆羅門、征人歌等，每每施之圖障，初無別於唐詩隋詩。太平廣記二一四引盧氏雜記，謂德州王椅家有粗筆管，刻從軍行一鋪，「人馬毛髮，屋木亭台遠水，無不精絕。每一事刻從軍行兩句，若『庭前琪樹已堪攀，塞外征人殊未還』是也。」

代宗時命作挽歌——詳九章二節論挽歌。

德宗時製中和樂及舞——詳格調中和樂。

穆宗時與吐蕃盟，奏雜曲——同上胡渭州(一)。

昭宗時朱溫進楊柳枝——同上該曲。清王士禛五代詩話引筆塵云：「今雖不傳其辭，彼時度曲，多是七絕也。」

昭宗賜朱溫楊柳枝——同上。

蜀王衍歌宮詞——蜀檮杌云：衍宴近臣，命宮人李玉簫歌衍所撰宮辭：「輝輝赫赫浮五雲」一首，侑宗壽酒，一座傾倒。

蜀王衍唱柳枝——蜀檮杌云：「重陽宴羣臣於宣華苑，夜分未罷。衍自唱韓琮柳枝辭。」詳格調

楊柳枝【歌】後。

閩主王延鈞時，歌大酺樂——詳格調該曲。

七、規諷十七事

唐人每以俳諧爲規諷，或以閒情爲規諷，或正規，或譎諫，均出於歌唱，其效頗著，茲舉十七事。他如優人用七絕「揚聲引詞」者，其聲可能超出吟誦。若以七言四句爲規諷，而明言「進詩」或「乘歡諧」、或「對答」，無從有吟唱者，當除外。

諷李敬玄等退却——軍中謠，五言四句。

諷武后濫選官——謠爲五言四句，後又續一首。

諷突厥邊患——神龍後謠，五絕。

諷崔湜、岑羲、鄭愔贓污——京中謠，五絕。

諷王熊枉法，頌尹正義公平——澤州謠，五律。

諷中宗懼后——詳格調回波樂。

諷中宗濫賞——同上。

諷羣臣失儀——同上。

諷宰相失職——景龍中，洛下霖雨霧溢，以七言二句諷宰相。

諷玄宗寵楊妃誤國——詳格調謫仙怨。

諷玄宗幸蜀——同上水調。

諷寧王奪民妻——同上簇拍相府蓮。

諫李錡異謀——同上金縷衣。

諷宰相張濬恣遊——太平廣記二五七引南楚新聞，昭宗時，濬與朝士賞牡丹，暮飲不休。伶人張隱「揚聲引辭」刺之。

諷李轂不修孔廟——陶岳五代史補載後周世宗時，李轂為陳州防禦使，謁孔廟，破屋三間。伶人李花開進口號刺之。

諷南唐元宗苛稅——曾慥類說一九引見聞錄云：「李先主以國用不足，稅民間鵝卵出雙子者、柳花為絮者。伶戲辭云：『惟願普天多慶瑞，柳條結絮鵝雙生！』」原辭應四句；曰「戲辭」，可能有聲。

諷南唐元宗色荒——詳格調水調。

八、俳諧四事

俳諧無規諷者屬此。實際所有必尙多，有待增補。優伶口號中已備詩之形式者，有如首章所云；與文人口號不同，其有聲之可能較大，故擇要入聲詩。

表姑婆作天子——詳格調回波樂。

譏舞女年老——南唐劉崇遠金華子雜編上，載武宗時，李紳鎭廣陵，鄭僖出家樂以筵侑。舞者年老，伶人孫子多獻口號譏之。

嘲受刑——全唐詩八七〇記薛能方貴時，秦宗權爲之吏。嘗坐法，笞背。薛口唱云：「棗脊嗚秋杖，烏鞾響暮廳！」乃命決。

北里嘲情——孫棨北里志載南曲有妓張住住，與龐佛奴好，而陳小鳳娶張，張從雞冠取丹誑陳，陳納聘三緡。北曲有妓王小福，鄭九主之，而私於盛六，生子，鄭愛之。里中因此二事，唱第一辭，陳疑。適龐雞傷足，以爲田小福者所嚙，拳毆田，里中改唱第二辭。張借此辭以釋陳疑，並告龐。龐乃以絲纏雞足，置街中，召羣兒，復唱第三辭，陳悟，絕張，張卒歸龐。按張鷟朝野僉載云：「周則天時謠言曰：『張公吃酒李公醉。』張公者，斥易之兄弟也，李公者，言李氏不盛也。」歌辭中兩用此語。

第十二章　平議

前人與近人有關聲詩之說，上文及本編後附札記、下編格調等，引述已多，是非得失，並已隨在平亭。如何日愈「彼可歌此亦可歌」說，見格調清平調論歌。其未經述及而正面或反面可以見義，或上文所引尚非全文、所述亦非全義者，仍有若干，爰再擇要條舉如次，以暢其旨。在本編後附之札記中，有與平議內容聯繫者，可參看。引原文前，皆先就文意列一標題，以醒眉目。計錄宋說七條，其中附見金人在「俳調說」後。及元人之說在「徵應說」後。各一，明說十五條，清說三十二條，近人說二十六條：總八十二條。雖以時代先後爲序，而有隨手連綴之處，未能悉準。

題曰「平議」，所議果已平乎？曰：否，事涉理解與推測，並無實物可驗，一二人之觀感未足悉憑。天下事理皆欲得其平，本不易；曰「平」，特比較略見短長而已。主觀方面：本書有關聲詩之主張，如上文十一章所見，大致已定；此處平議，無非申其既定之主張，向多方面求貫徹而已，是則皆是，非則皆非。惟經多方考驗，反覆印證，「非」不容怙，「是」不容掩，則亦必然之勢耳。所憾者：唐代樂譜、舞譜固多不傳，傳者亦未嘗得解；而本書所據文獻資料又極平常，並無獨得之秘，足以探取根本、發

明眞象；所操之儉如此，所欲之奢無窮，殊不相副。設若自信太過，由主張而變爲成見，由堅持而陷於僵持、硬化，則所以「議」者，更安見其能平？必不免以己之臆，平人之臆而已，於事何濟？客觀方面：無論前人近人之說，含義有深奧者，措辭有簡略者。憑其說以求其旨，雖兢兢業業，曾經反覆推詳，仍恐所得者未必點點滴滴皆符作者原意，無所誤會。此中尤以近代學者之主張，多爲其距今十年、二十年前之說，原著人對問題之目前看法可能已變，不守舊文；而此處苦於不知，仍據諸家早期言論，以衡得失，又安見爲事之平乎？——綜此二失，既皆難免，曰「平議」，亦姑妄言之如此。固知議之眞平，惟有在集體研討中始可致，若此所陳，終不過一家片面之言耳，讀者諒之。

一、宋金元七條

詩本曲類，宜謀於野——宋張耒張右史文集五倚聲製曲三首序云：「予自童時，卽好作文字。每於他文，雖不能工，然猶能措辭；至於倚聲製曲，力欲爲之，不能出一語。傳稱裨諶『謀於國則否，謀於野則獲』，杜南陽以謂性質之敝。夫詩，曲類也。善爲詩，不能製曲，豈謀野敝耶？爲賦三首。」

按張氏所賦之三首，實皆近於律體，如第一首云：「春林悲恨鬱雲垂，媚態愁容半在眉。早是思深難語別，可堪肌瘦不勝衣！眼前有恨景尤遠，門外無情車載脂。自笑不如天上月，尊前猶有見郞時。」而張氏卻冠之於「古樂府歌辭」一

類，一異也。當時長短句詞已大興，正張三影、柳三變、秦七、黃九逞才之際，而張氏序中若皆不知者，獨認「曲類」在詩，鄭重言之，二異也。夫「野」，民間也；曰：「謀於野則獲」，謂詩體之倚聲製曲，若求之國士文人，本難遇知音，惟有求之民間，猶繼承前代未輟，乃有獲。張氏自省：何以爲詩而不能倚聲製曲？蓋平日忽視民間，不肯屈己相謀求，思想有蔽耳。此義極是！顧時代局限自在，張氏從何得此義？思之，不能詳，三異也。更按張氏所作之七律體，張氏指爲「樂府歌辭」，倘比以晚唐聲詩之七言八句格有如溫庭筠所爲者，猶近；倘比以更早之「古樂府歌辭」，則鮮有格「卑」如是者。然似此格調，在北宋詞樂大盛、人人歌長短句時，究竟如何製曲？果遠用晚唐之詩調歟？抑曾別有新倡歟？思之，亦不能詳。而張氏序內於此亦略不顧及，一若爲人所盡知，不煩點明者，四異也。總之：此條含義豐富可貴，特提供研究。

聲、辭相從，聲、意相諧——宋沈括夢溪筆談五：「今聲、辭相從，唯里巷間歌謠，及陽關、擣練之類，稍類舊俗。然唐人塡曲，多詠其曲名，所以哀樂與聲尚相諧會。今人則不復知有聲矣！哀聲而歌樂詞，樂聲而歌怨詞，故語雖切而不能感動人情，由聲與意不相諧故也。」

按沈氏此說，原則極是，且甚重要！足以藥黃庭堅將渭城曲、小秦王、竹枝等調混同歌唱之病。惟此說續於討論和聲說見第四章。之後，則含義欠明。此說並未專指聲詩言，如陽關，詩也；擣練，則長短句。「聲辭相從」，應即「聲意相諧」，與和聲、叠句實無干。例如今傳擣練子調中，即不見有和聲或叠句之痕迹在。「舊俗」

應指唐俗。設循唐俗以求：詩歌之詠調名本意者，固然甚多，其不然者，亦復不少。在聲詩中，已不勝數：張文收大酺樂詠閨怨，李白摩多樓子此調原爲佛曲。詠從戎，薛逢何滿子詠友情，張祜金殿樂詠秋懷，氐州第一詠彈箏，無名氏小秦王詠春怨，符載甘州歌詠美人，王維想夫憐詠離宮等，皆是。如沈氏說，凡此曲辭八九，豈皆聲意相乖歟？聲情之表哀樂，初不限在調名含意一面，可以多方活用。若黃庭堅所爲，辭凡二句便入竹枝，凡四句便入小秦王，詳八章三節。根本不顧聲情、曲性，最爲可議耳。此乃平議八十二條之第二條，其中便含有唐與宋間及宋與宋間兩重矛盾存在。如何解說，方得其平？已覺大大不易，此條原文四章末已曾引。惟此義未發，故復見。敦煌曲擣練子十首，演孟姜女故事，並不詠擣練，足見唐代舊俗所在，非沈氏所曾盡知。下文類此者尚多。

唐曲歌唱，不知用何爲調——宋程大昌演繁露六：「唐曲在者，如柳枝、竹枝、欸乃，句皆七字，不知當時歌唱，用何爲調也。」

按所謂「唐曲在者」，指曲之辭在，不指曲之聲在。以程氏生平之博洽，其書中又曾考及開元間之舞馬及樂營將、武后時之清商樂，乃至大曲涼州、霓裳等有關唐代燕樂者十餘條之多，而對於同爲七言四句之許多聲詩，竟不知在唐時用何調以歌，何歟？「知之爲知之，不知爲不知」，程氏坦率無飾，誠是。惟宋代學者對於唐樂之隔閡一至於此，却值得驚訝。宋人之不如程氏率眞，而漫爲主張，強不知以爲知者，又定然不免。然則

吾人今日在硏討中，固無從因宋代去唐不遠，對於宋說便可一概推崇、漫無抉擇也。宋說未足據者不少，其中是非錯見須嚴別者，貌是實非、須防陷溺不易拔者，尤每每然。參看四章【乙】泛聲說末段。程氏論欸乃條曾曰：「柳枝、竹枝倘有存者，其語度與絕句無異，但於句末隨加『竹枝』或『柳枝』等語，遂卽其語，以名其歌；欸乃殆其例耶？」按此等與於民間之詩調，其和聲位置各調不一，並非皆在句末，亦有在句中者。若調名之由來，更種種殊，亦非「遂卽其語，以名其歌」。如破陣樂、舞馬詞等，並非起於民間之曲固然，卽起於民間之採蓮子亦然，皆不因和聲以定調名，遠出程氏此處立例之外。採蓮子和聲曰「舉棹」、「年少」，不曰「採蓮」。程氏所習唐曲，倘僅限柳枝、竹枝、欸乃三數調而已，當難立例。但如舞馬辭、採蓮子等歌辭，宋時何嘗不「存」？何嘗不顯？程氏何至不寓目，而此處立例，竟不參考及之，則又何歟？不可解。

唐人樂章播在聲律者，惟以詩名——宋王灼碧雞漫志一：「隋氏取漢以來樂器、歌章、古調併入清樂，餘波至李唐始絕。唐中葉雖有古樂府，而播在聲律則尠矣；士大夫作者，不過以詩之一體自名耳。」

按王氏此說，上文已曾引述。淸樂諸調沿至唐代，或聲、辭並傳，或有聲無辭，史載四十四曲。內知其辭爲聲詩者，尙有六曲，已見上文首章。民間所傳之淸樂則更多，俱詳敎坊記箋訂。——凡此，至李唐不能云「始絕」。又唐代之法曲中頗用淸樂，而玄宗甚好法曲；其辭雖聲詩居多，但長短句亦頗有。古樂府當然無。王

氏爲宋人中知音律、又熟掌故、具通識者，於聲詩、大曲及長短句詞，均能洞察奧竅，言無不中；若此數語，則僅得大概而已，未爲精密。唐代士大夫作家如白居易、王涯、據沈括語，但未見其作品。溫庭筠輩於詩體之外，頗有長短句歌辭，溫氏且爲曲子辭專家，固不得謂「僅以詩之一體自名」。漫志下文接敍「蓋隋以來，今之所謂『曲子』者漸興，至唐稍盛」者，頗與「以詩之一體自名」說矛盾。「曲子至唐稍盛」者，在王氏豈指在民間，不在士大夫歟？

「證應」說及「反證應」說——宋陳暘樂書一六四：「唐明皇天寶中，樂章多以邊地名曲，如涼州、甘州、伊州之類。曲終繁聲，名爲『入破』。已而三州之地悉爲西蕃蹈藉，境蹙削矣！故江南僞唐李煜樂曲有念家山破，識者謂不祥之兆也。……今畝削去繁聲，革『入破』之名，庶幾古樂之發也。又竊觀唐之樂歌：突厥鹽歌於龍朔，而閻知微卒有陷突厥之誅；楊柳唱於永淳，而徐敬業卒構楊、柳二州之亂；寶慶之曲作而太子任咎；堂堂之曲奏而唐祚中絕。以至舞媚、桑條、黃麞、挈苾之作，未有無其應者。按其說均本朝野僉載。由是知聲音之道實與政通，而治亂之兆皆足聽而知之，況其昭昭者乎！然明皇雅好度曲，未嘗使蕃、漢雜奏。迨天寶之末，始詔道調、法曲與胡部新聲合作，識者異之。明年，遂及祿山之難，豈得無所感召而然哉！」格調載胡渭州在當時之歌唱亦嘗構成證應，曰「國風興廢，潛見於樂音」云云，如陳氏說，加入涼、甘、伊，已有四州之歌皆然矣。

元馬端臨文獻通考曰：「陳氏主於證應而言。……然成周之時，未嘗不以夷樂參用於祭享之間

也。跡明皇所以召釁稔禍者，自有其故，豈皆『入破』、『合奏』致之乎！」

按前代以迷信設教，於音樂多言「證應」與「感召」等。其說神奇怪誕，有更甚於樂書所言者。馬氏反之，自屬正論。樂書所舉涼州、甘州、伊州雖皆爲大曲，但同調亦另有雜曲或聲詩在；又因楊柳、堂堂等均爲聲詩，故此處論之。此條與十一章五節所舉之「歌應天下」條，可以合看。

唐詩以作俳調有襯字者爲歌辭體——宋人樂府解題謂採蓮子如李白、劉方平、王昌齡、張潮諸作，「殊有風致，然必以皇甫松、孫光憲之俳調有襯字者爲詞體。」崇文總目所列樂府解題乃唐人撰。又列樂府古今解題，乃唐郗昂撰，一作王昌齡，新唐書藝文志同樂府詩集所引是。此一樂府解題乃歷代詩餘詞話等所引，至早應出南宋。金元好問本前說，乃謂「皇甫松以竹枝、採蓮俳調擅場！」詞苑萃編九「指摘」門引，遺山先生文集未見。

按二說均不可解。前說囿於成見，拒一般聲詩於詞體之外，尚不足異；至謂皇甫松詩集內保存採蓮子句尾之和聲，即爲俳調與襯字，誠不可解。「俳」謂俳諧，「襯」謂幫襯：在昔古典文學中，二者均認爲非字句意義之正。若和聲，乃歌唱時所應具之聲，何「俳」之有？何「襯」之有？若謂凡不屬於聲曲本體者便是「俳」，則雅樂中亦有和聲，豈此類雅樂歌辭亦「俳調」乎？試看破陣樂之莊嚴，不啻爲李唐一代之國歌，早具和聲，豈破陣樂亦「俳調」乎？李、劉、王、張四家所作採蓮，原皆有爲聲詩之可能；聲詩在詩集中，向來刪去和聲不載；但在歌唱時仍當加入，何異於皇甫之作？若由此以驗和聲，既非俳調，亦非襯字，其所構成者，終是帶

和聲之詩耳，又何嘗卽爲長短句之詞體歟？元氏因解題之說，增「擅場」之譽，更不確。論事實，並非皇甫在文藝上獨擅場於安排和聲，乃其集中對歌辭原有之形式保存獨多，未若他集動被刊削，其所遭較爲幸運耳。

參看四章〔甲〕和聲說所陳，及下文「唐人不能自製調」條。明董逢元唐詞紀五立「排調」一類，載劉禹錫、孫光憲之竹枝辭，溫庭筠、裴誠之南歌子，及韋莊之思帝鄉，則又以內容俳諧者爲「排調」，與此不同。沈雄古今詞話「詞品」上：「採蓮、竹枝當日遂有『排調』」，正是此說，上文四章虛聲說內已引。

力崇辭格，不取詩體——樂府解題對長命西河女調，在舉唐五言體及五代和凝之薄命女長短句體後，曾曰：「力崇辭格者，當不取詩體也。」

按薄命女本與長命女無涉，已詳格調。此說認長短句爲詞格所在，不容以詩體混之，固然。惟樂府詩既同有聲樂，有調名，則亦曲辭耳，歌辭耳。所謂「詞」，亦同爲曲辭耳，歌辭耳。彼此無別，何必有所「力崇」乎？不圖宋人於詩詞之間，已開始有此偏識。通志曰：「古之詩，今之詞曲也。」庶幾得之。下文列謝章鋌說，如何得詞源，明詞界，亦較此論爲明通。

二、明十五條

述作者多，達樂者少——明高棅唐詩品彙凡例：「樂府不另分爲類者，以唐人述作者多，達樂者

少，不過因古人題目，而命意實不同。亦有新立題目者，雖皆名爲『樂府』，其聲律未必盡被於絃歌也。」

按「樂府」之不另分類，爲其「實」不皆副「名」，不盡被絃歌也。高氏於此，已面臨唐詩如何分別徒詩、聲詩之一問題，甚爲顯著。設因此而進一步，從一般之「述作」中，別出其「達樂」者，另爲一類，不爲「樂府」舊名所囿，豈不有益！較之郭集，雖立「近代歌辭」一門，而體驗不眞，依然聲、徒相雜者，將戛戛獨造。惜乎高氏「品彙」之業，終不及此。「述作」與「達樂」二說簡而明，可取。

隨名變腔——明楊愼詞品一：「唐人絕句多作樂府歌，而七言絕句隨名變腔。如水調歌頭、春鶯囀、胡渭州、小秦王、三臺、淸平調、陽關、雨淋鈴，皆是七言絕句而異其名，其腔調不可考矣。」又升庵詩話八：「唐世樂府，多取當時名人之詩唱之，而音調名題各異。」

按「隨名變腔」四字，殊爲費解。蓮子居詞話釋爲「但異其名，卽變其腔」，一若異名爲主動，變腔爲被動者。不知異名又爲了何事？事實乃先有一種腔調，後有一個調名。分明爲按腔題名，隨腔易名，何嘗是「隨名變腔」！名之異者，主要因腔先異；若辭，不過隨腔之名以名耳。因本事而名者，如秦王、陽關、淋鈴等，又當別論。楊氏博洽，何以失此？春鶯囀辭不傳，楊氏所指，必張祜之詩，不足據，已詳第十章。唐、五代調中祗有歌頭，尙無「水調歌頭」名目，此乃宋調名。

唐妓還唱杜詩有見地——升菴詩話八：「花卿……恃功驕恣，杜公此詩，「錦城絲管」一首。譏其僭用天子禮樂也，而含蓄不露。……公之絕句百餘首，此爲之冠！……當時妓女獨以此詩入歌，亦有見哉！杜子美詩諸體，皆有絕妙者，獨絕句本無所解，而近世乃效之，而廢諸家，是其眞識冥契，猶在唐世妓人之下乎！」

按杜詩「錦城絲管」一首被用作歌辭，僅在大曲水調歌內，其他未見有選唱者；楊氏所據，應不外此。但樂府詩集所載水調歌等五套大曲之辭，內容極其龐雜！同一套中，前後各辭往往全不聯繫，人所共覩。本是樂工借時人雜詩，以實曲譜而已；其選用也，在文義方面並無所用心，則「亦有見哉」云云，何從說起？胡元瑞筆叢一九，謂花卿乃杜甫所遇歌者名，不指蜀將，並早已指楊氏「眞識冥契」之說爲誣。而日人兒島獻吉郎支那文學考，及朱謙之中國音樂文學史內，均仍信從楊氏「有見」之說。朱氏並指楊說曰：「由這一段，可見李白、杜甫的歌詩，也都是樂章了。」此說據白居易讀李杜詩集語則可，詳「紀事」章次節。據楊說則不可，因如楊說，未免愈去愈遠。清馮班鈍吟雜錄曰：「李長吉歌詩，雲韶工人皆取以協金石。杜陵詩史，不知當時何以不採取。」此意與楊氏說近。譏杜詩爲「詩史」，乃義理之事，何必望於樂工？樂工取詩協樂，有時祇就其聞見所及，乃聲樂之事，彼此難望其皆合也。長吉曾爲太常協律郎，詳前章次節「合之絃管」條。

詩樂難悅里耳——明謝肇淛五雜俎一二：「詩也，律也，詞曲也，古者合而成樂，而今分爲三四

矣。以詩入音樂，必不能悅里耳；以曲比管絃，必不可薦郊廟。……唐摩詰陽關詩尚堪疊以成樂，劉夢得巴渝諸曲，皆絃而吹之者也。至宋，重歌詞，其去音律漸覺差遠，蓋泛聲多而音響難調，不容毫釐差謬。豈知三百篇之詩，何嘗平仄一一脗合耶？至曲興而詞廢，去古愈遠矣。」

按此說駁雜含混，義理難明。所謂「詩樂」，兼指三百篇樂與唐詩之樂；「律」指樂調，於詩樂、詞樂、曲樂之間又無別。曰詩樂不能悅里耳，卻未慮三百篇與唐詩之樂原本皆植根於民間，正所以先悅里耳。例證不煩另舉，即如謝氏所稱陽關與巴渝諸曲，正盛行於民間之曲也。泛聲不限於長短句調始有，齊言之調同樣有；平仄不限於宋詞始分，唐詩亦同樣分。

樂工歌不歌，與詩之工拙無關——明胡元瑞詩藪外編六：「楊愼謂杜絕句不合律，故妓女止歌『錦城絲管』一首，非也。太白『江寧』妙絕千古！妓女所唱幾何？」

按此說亦足糾前條楊氏之失。樂工歌不歌，照「旗亭賭唱」故事看，誠取決於詩之文字工拙，但唐詩曾經歌唱、又流傳爲嘉話者，畢竟少數；不能謂凡無歌唱傳說者，皆未曾唱；凡未曾唱者，皆因其詩不工也。「錦城絲管」一首，祇知其被採入大曲水調歌，未聞另有妓女歌之，已見上文。楊說所謂「本無所解」，未必指不合律。即胡氏之稱李詩「妙絕千古」，乃文字妙，亦非音律妙。唐詩之合聲律與否，與樂工之歌否，當然有關，特今日僅僅有詩可憑，並無樂可憑，於此無從詳辨耳。

水調高華，竹枝凡陋——詩藪內篇六：「中唐水調等歌，不甚類六朝語，而風格高華，似遠而實近。中唐竹枝等歌，頗效法六朝語，而辭旨凡陋，似合而實離。」

按文字方面之抽象品藻，此處平議不應涉及。祇知中唐之水調詞甚少，疑是「盛唐」之訛。吳融一首，未必高華。陳陶十首，文字確佳，但已屬晚唐。胡氏所謂「高華」，或指大曲水調歌詞，則又在盛唐之末，且爲集錦體，乃許多才人之雜詩，非出一手，已如上言，不知「風格」何指。至於中唐竹枝，頗寫民間風土人情，甚可貴！又何「凡陋」之有？「遠近」、「離合」云云，更屬個人主觀，難於捉摸。

初、盛唐五絕多是樂府——詩藪內篇六：「唐五言絕，初、盛前多作樂府。」

按既有此傾向，宜作實在統計，以明究竟。據聲詩格調所載五言四句格四十九調內，初、盛占三十七，中、晚占十二，證明此說尙不遠。

唐歌詩，宋不歌詩解——明謝榛四溟詩話一：「唐人歌詩，如唱曲子，可以協絲簧，諧音節。晚唐格卑，聲調猶在。及宋柳耆卿、周美成輩出，能爲一代新聲，詩與詞爲二物，是以宋詩不入絃歌也。」

按謝氏提出唐歌詩、宋不歌詩問題，而有所解，原則上甚好。若於問題本身之認識，則仍嫌「霧裏看花」，未曾搔得眞象。(一)歌詩、歌詞，等是唱曲子，毫無不足之處。曰「如」、曰「可以」，皆不必。(二)論事實：唐代齊、雜言並唱，且並重；宋代雖以歌詞爲主，而民間與部分人士仍然歌詩。詳八章。不止宋代如此，齊言之「入絃

歌」，至今不廢也。謝氏之認識，基本上蹈空。(三)論「聲調」：詩、詞雖爲二物，但同時入樂，相成相長，彼此均無壟斷性或排他性。謂因詩、詞不同物，然後宋詩不入絃歌，非也。至於柳、周輩所能爲之「一代新聲」，仍然在唐代曲子聲樂之基礎上，有不俟辨。謝氏惜未讀張右史集。見上文第一條。

聲律自協，無須更換、添減——明錢希言戲瑕一引張疑耀語：「詩自三百篇而後，至於我明，未有一語可被絃管者，蓋文彩有餘，性情不足也。」錢氏糾之曰：「其說駭俗，無乃太狹！夫詩本性情，六朝樂府、三唐絕句，何莫非緣情之妙製！聲韻天然，可絲可竹。……沈香亭下清平調、與旗亭、酒壚諸歌，宮人伶伎矢口而唱，亦何嘗更換、錯綜、添減，而後於聲律協乎？」

按張說之狹不足異，如錢說之穩洽精當，在明人有之，堪稱奇蹟！自宋人以至於近人，多以爲唐五代五、七言絕不協聲律，必須添減一番，換爲錯綜長短之句後始協。今錢氏獨據故實，以明眞象，足以對此一派之說，作普遍之糾繩，眞正難得！所謂「駭俗」與「太狹」者，初不止張氏一家之言爲然矣。

唐詩因入俗始歌，因不宛轉始不歌——明王世貞弇州山人稿曰：「樂府不入於俗，而後以唐絕句爲樂府；絕句少宛轉，而後有詞。」

按歌辭之行藏、用捨，隨樂而定。王氏所謂「入俗」與「宛轉」，指樂乎？指辭乎？唐樂如何，王氏恐不及聞，則二說應指辭。以辭而論：齊、梁樂府與唐詩各有入俗者，亦各有不入俗者。據前章紀事，唐代宮廷與士大夫

照樣歌詩，不計所歌之辭曾否入俗；另方面：齊言與雜言，自初唐迄五代，並駕齊驅，各有其位，不相參奪。並非詩先讓位，而後詞始即位。王氏之說亦失據。據首章五節引舊唐書音樂志語，以「辭人雜詩」與「胡夷里巷之曲」較，則後者入俗，而前者反不易通曉。王氏藝苑卮言曰：「樂選律、絕，句字變殊，聲韻各協。下迨填詞小技，尤爲謹嚴！」此論較爲明通。惟律比絕字句多一倍，此謂「變殊」，因此聲韻固非「各協」不可；若格調列五言四句及七言四句各五十調左右，字句並不「變殊」，豈其聲韻便相通而毋須「各協」乎？則又不然。

「唐之絕句，唐之曲也。」——語見明王驥德曲律三九。同書卷一曰：「入唐，而以絕句爲曲」；次章論「唐辭」已詳之。

按此說原則極是，惟非全面如此。唐曲體製甚多，絕句其一而已。以聲詩論，形式上之結構至少有十七種，五、七絕亦其中之二而已。

絕句源出樂府，其聲可歌——明王世懋藝圃擷餘論詩：「絕句之源，出於樂府，貴有風人之致，其聲可歌。」

按余冠英有七言詩起源新論，已查明七言起於歌謠。王氏之意，未嘗不是爲絕句肯定音樂基礎，故指其源出樂府。若歌謠雖不必合樂府之樂，但在民間自有其樂，已是一種有聲之辭。絕詩承其辭體，可能兼承其聲之基礎。王氏所謂「其聲可歌」之「聲」，僅指絕句爲近體之平仄與叶韻而已，並非樂曲之聲。

聲詩盛於初、盛唐，天寶末已衰——明卓珂月詞統舊序引明何元朗說：「唐太宗以文教開國，又玄宗與寧王輩皆審音，海內清晏，歌曲繁興。一時如李太白清平調、王維鬱輪袍；王昌齡、王之渙諸人，略占小詞，率爲伎人傳習，可謂極盛！迨天寶末，民多怨思，遂無復貞觀、開元之舊矣。」

按何氏此說甚粗。聲詩在貞觀之舊如何，非「文教開國」四字所能說明；果爾，格調不至以破陣樂開端。太白之作清平調，已在天寶，不能歸入「開元之舊」。鬱輪袍乃琵琶曲名，迄未見王維有辭，齊言、雜言不可知。尤其未合者：「民多怨思」，祗有使聲詩愈盛，何反衰歟？此點殊要，絕非等閒。何氏有意縱論唐祚三百年聲詩之興替，而苦於未得比較全面之實況，故所言未能中肯，多見疏誤。參看本編後附札記一。

須存徒詩與歌辭之辨——明俞彥爰園詞話云：「詞之紇那曲、長相思，五言絕句也；柳枝、竹枝、……七言絕句也；阿那曲、雞叫子，仄韻七言絕句也；瑞鷓鴣，七言律詩也；欸殘紅，五言古詩也。體裁易混，徵選實繁。故當稍別之，以存詩、詞之辨。」

按俞氏非全拒五、七言詩入詞，惟求「稍別」與「存辨」耳，未嘗不是。惟辨別應首在體裁。就其所舉詩詞數調之體裁言，五、七言與平仄韻兩點，彼此已經易混。其不易混之標準究何在？俞氏未詳。在譜式方面，惟有詩體獨立著錄，方能解決問題。至將明人之欸殘紅調與唐代聲詩並論，反見俞氏之不能辨矣！長相思所以尚未入格調，已詳十章三節。餘詳本編後附「編餘札記」論全宋詞之「駁詩詞之辨」。參看本編弁言。

詩必高唱，始極其致——在唐沈亞之歌者葉記之傳本後，附見明人一篇，文字甚長。其中有云：「宋新吳歌記曰：『昔人以漸近自然，答絲、肉之問，千古遂爲名言。』……唐初之詩，諸公以入唱爲高。……詩廢歌，而唐人始獨擅詩矣！」又曰：「詩必高唱，而始極其致。使起唐人而歌太白之詩，將無斥建武而墮建安乎？若夫南北之曲，一失宮商，便屬別調，斯眞詞家之商、李，騷壇之獄律，豈盛世之音哉！」

按唐詩範圍甚廣，原不必皆歌。唐詩之特長，終在文學，與後來詩之廢歌實無關。謂詩必高唱而始極其致，意在崇尚自然，重視徒歌，說猶可；謂詩應隨意高唱，較南北曲有宮調束縛者爲美，則殊非。未考唐詩之歌，不但合樂，而且合舞，亦同有宮調音譜之規範，何嘗有若「短笛無腔信口吹」乎！唐人於詩，有誦，有吟，有唱。混唱爲吟誦，不可。此雖推崇歌詩，於歌詩之眞象，似尙隔膜。

三、淸三十二條

詩調爲歌辭嚆矢者，入詞譜——淸萬樹詞律發凡：「如菩薩蠻、憶秦娥、憶江南、長相思等，本是唐人之詩，而風氣一變，遂有長短句之別。故此數闋，爲詞之鼻祖，不必言已。若淸平調、小秦王、竹枝、柳枝等，覺無異於七言絕句，與菩薩蠻等不同，如專論詞體，自當捨而弗錄。故諸家詞集不載此

等調，而花菴、草堂等選亦不收也。蓋等而上之，如樂府諸作爲長短句者頗多，何可勝收乎！後人則以此等調爲詞嚆矢，遂取入譜。」

按菩薩蠻、憶秦娥、憶江南三調皆長短句，謂其本是唐人之詩，不知何所依據。此有類於七章九節所舉青木正兒之說。今日傳辭中，既無詩體菩薩蠻等之作品，三調句法又無塡實泛聲變爲長短句之痕迹可指，故上文七章列塡實泛聲示例之十六調中，並無此三調在。若長相思則傳辭內本有詩體，姑可不論，——一也。清平調等四曲中，竹枝與柳枝在尊前、花間二集內，所見甚多，固不得謂「諸家詞集不載」，——二也。所謂「無異於七言絕句」與「爲詞嚆矢」之情形，又不必清平調、小秦王、竹枝、柳枝等調始有，據格調，有之者且近五十調。萬氏對其餘四十餘調，何以又不「遂取入譜」乎？——三也。

世遠聲湮，杳不可訂——詞律於何滿子調後，引唐詩紀事所載：「文宗時，宮人沈翹翹善舞此曲，歌『浮雲蔽白日』之句。上曰：『此文選古詩語。』」萬氏因謂：「是則詩句亦可歌作何滿子之音節，不必如此詞。指五代和凝所作何滿子，六言六句體。然世遠聲湮，不可訂矣。」

按沈翹翹所歌，乃薛逢五言四句之調，故文選句可用。萬氏未考，以爲用五言選詩，如何入六言詞體？疑不得解，遂推爲「世遠聲湮，杳不可訂」。此一失，雖已經詞譜辨正，但詞譜於唐、五代齊言歌辭之調，或捨或取，漫無標準，於五言四句之何滿子終不錄，是仍未能正其本也。譜家考訂詞調，因昧於聲詩體制故，其弊乃有

如此者。

當時音律，必有所屬——詞譜指渭城曲、欸乃曲、採蓮子、浪淘沙、楊柳枝、八拍蠻云：「以上六調，皆唐人七言絕句，當時音律，必有所屬，今歌法不傳矣！聊爲類列。至清平調、梁州、伊州諸詞，此宋人大曲之源，另輯一卷，附於卷末。」

按「當時音律，必有所屬」，語雖平常，却見虛心、細心，足以藥徐本立「別立調名」詳下文。一類之病。「聊爲類列」，乃過去考訂詞調者對於聲詩之一般態度，詞譜可作代表。不知其取捨標準究竟如何，理應說明。須知「詞譜」非「詞選」比，應絕對客觀。清平調三首，乃聲詩之聯章，並非大曲，已見上文六章所述。然詞譜能收大曲入譜，爲立專卷，乃空前之舉！見解已在萬氏詞律之上！

絕句歌法與樂府異——欽定曲譜序：「自古樂亡而樂府興。後樂府之歌法至唐不傳，其所歌者，皆絕句也。」

按唐絕句中甚多沿用六朝樂府者，沿其體，並沿其聲。卽漢、魏樂府與古詩樂間之關係亦然，並非前者斷而後者始續也。前人於種種文藝之興替，皆喜劃淸界限，作出「此旣去而後彼始來」、「有所興必先有所廢」之理想。事實上古文藝之新舊體裁，無非在相承之中逐漸起變化而已，從無一刀兩段，截然而改之事。唐人所歌之體裁甚多，亦並非絕句一體所能該。

盛唐晚唐七絕皆入樂府——清侯方域壯悔堂文集：「七言絕句，初無盛、晚，……當時皆翻入樂部。」

按末語太過，無待言。專就聲詩範圍以考：格調載七言四句四十九調，其中初唐九，盛唐三十，中唐九，晚唐僅一調，顯然開、天最盛；晚唐承襲而已，創造能力已大減。盛、晚之間，不應無別。

絕句之聲，出於天籟——清沈德潛說詩晬語：「絕句，唐樂府也，篇止四句，而倚聲可歌，能使聽者低回不倦。旗亭妓女猶能賞之，非以揚音抗節，有出於天籟者乎！著意求之，殊非宗旨。」

按唐絕之具體唱法不傳，後人因若干傳說，憑空設想，遂有如沈氏者，推爲「天籟」，自不免抽象唯心之嫌。倘循其合樂舞、有腔譜種種基本情況看，如有妙處，全是人工，並非不可名狀，何必虛擬爲「天籟」！或指民間歌謠爲「天籟」尚可，文人七絕之可歌者每取則於此。詳上文八章首節。沈氏謂其文字之工既屬「天籟」，出乎自然，故不容著意以求。至於本書宗旨，不主文而主聲，正在「著意以求」，如格調列百五十餘調百九十餘體是。苦於求之不得，與沈氏之說殊途。

七律卽樂府——清汪師韓詩學纂聞：「七言律詩，卽樂府也。」詳上文三章一節。

按七律成因是否全在音樂方面，乃另一專門問題。倘謂七律卽樂府，則從七律創始之時起，卽有從不入樂者在，將何以解？七律既不皆入樂，卽難云七律卽樂府。汪說不如王圻續文獻通考論歌曲曰：「樂府，唐多

用七言律」，較妥；王說又不如徐養源律呂臆說論「聲依永」曰「凡七言近體皆可歌」，較妥。更可參上列詩藪「初、盛唐五絕多是樂府」條。諸家所云，都局限於少數資料，去全面過遠，故皆非定論。詳三章首節。

詩道失傳，小詞大盛——清納蘭成德淥水亭雜識：「自五代兵革，中原文獻凋落，詩道失傳，而小詞大盛！」

按「小詞大盛」，應指花間集之內容而言。所謂「詩道失傳」，若指詩作不競，猶可；若指齊言歌辭之不唱，則花間所有九調——竹枝、楊柳枝、浪淘沙、浣溪沙、採蓮子、生查子、何滿子、八拍蠻、玉樓春，聚辭甚多，皆當時聲詩，並非啞辭，「詩道」何嘗失傳？此類「詩亡詞然後興」、「詩衰詞然後盛」、「詩退詞然後進」之看法，乃過去數百年內，若干學者牢不可拔之一種錯誤心理。參看上文「絕句歌法與樂府異」條，下文「唐詩可歌起李、杜，迄白居易」條，及四章一節之末，引俞彥與胡震元說。詩樂與詞樂二者，自盛唐以迄五代之末，固始終同時並存耳。納蘭嫌詩「板槽」，於紅牙銀撥間爲病，已見四章穿插說注，「詩道失傳」云云，不指詩作。

唐三百年以絕句爲樂府——清王士禛唐人萬首絕句選序：「樂府始漢初。東漢之末，曹氏父子兄弟……所爲樂府，悲壯奧崛，頗有漢之遺風。降及江左，古意寖微，而清商繼作。於是楚調、吳聲，西曲、南弄，雜然興焉。逮於有唐，李、杜、韓、柳，元、白、張、王，李賀、孟郊之倫，皆有冠古之才，不沿齊、梁，不襲漢、魏，因事立題，號稱樂府之變。然考之開元、天寶已來，宮掖所傳、梨園弟子所歌、旗

亭所唱、邊將所進，率當時名士所爲絕句爾。故王之渙『黃河遠上』、王昌齡『昭陽日影』之句，至今豔稱之！而右丞『渭城朝雨』，流傳尤衆，好事者至譜爲陽關三疊。他如劉禹錫、張祜諸篇，尤難指數。由是言之，唐三百年以絕句擅場，卽唐三百年之樂府也。」

按王氏認定聲詩爲唐代之樂府，凡「因事立題」，如兵車行、長恨歌等，乃樂府之變，所論甚確。聲詩之爲樂府，必有別於漢、魏與齊、梁，應無待言。乃洪邁之彙絕句，因欲滿足萬首，凡唐詩之作七言四句者皆收之，不計其聲響已爲漢、魏，或已爲齊、梁。王氏之選因之，於是長干曲、塞下曲等，在唐代未見聲樂者，王氏乃使與伊州歌、紇那曲、楊柳枝等相雜陳。夫長干曲等，謂爲唐人之絕句尙有未可，況謂爲唐人有聲之樂府乎？其失一。王氏論樂府，而於樂府聲辭之發生與其彼此配合之情況，似尙未考。至謂渭城有聲，好事者乃譜爲陽關三疊，未免因果倒置。蓋當時聲樂中，先有三疊之歌譜，而後用右丞之詩以爲辭。三疊歌法，並非專爲渭城一詩而設，其失二。至於在唐人絕句之中，顯然有聲詩與徒詩之別。如王維輞川雜詠，王建宮辭百首等，當時又何嘗被諸絃管？王氏知唐人以絕句爲樂府，但於此等大處，不應無別，所言仍嫌浮泛，其失三。——惟凡此諸義，皆進一步之說耳。在王氏議論中，瞻矚已遠，淸初已不多見。

「唐無詞，所歌皆詩也。」——王士禎說。

按此欲特著唐人歌詩之樂制，遂不覺言過其實。開元間至少有長短句歌辭五十調，與聲詩同時傳唱，已詳上

文七章所述「與長短句辭關係」，不能謂非曲子，亦不能謂非唐人之所歌。倘謂當時歌樂之中，雜言初興，多流行於民間里巷，或作用於尊前、花間，尚未入樂府，未居燕樂之主位，或可；若謂其非曲子，並未歌，則不可。倘驗諸敦煌曲內獻忠心、蘇莫遮諸作，則此處「或可」之說，亦難成立。唐雜言歌辭應稱「曲子」；「唐詞」名錯誤，當廢。

詩變爲詞，由數調始——清李漁窺詞管見第二則云：「詞之關鍵，首在有別於詩已。但有名則爲詞，而考其體段，按其聲律，則又儼然一詩，覓相去之垠而不得者，如生查子前後二段，與兩首絕句何異？竹枝第二體、柳枝第一體、小秦王、清平調、八拍蠻、阿那曲與一首七言絕句何異？玉樓春、採蓮子與兩首七言絕句何異？字字雙亦與七言絕同，只有每句疊一字之別。瑞鷓鴣卽七言律。鷓鴣天亦卽七言律，惟減第五句之一字。……人問：以上諸調明明是詩，必欲強命爲詞者何故？予曰：……昔日詩變爲詞，定由此數調始。取詩之協律便歌者，被諸管絃，得此數首，因其可詞而詞之。則今日之詞名，仍是昔日之詩題耳。」

按指詩變爲詞，由數調始，顯然未得全面之要領，非事實眞象。詩調之興，有遲有早。早者或可附會如李氏所云；遲者在其同時，雜言調已經大興，何必仍採早期之原始辦法，不斷倚賴詩調來蛻變乎？例如瑞鷓鴣之詩調，在李氏應必信其作於五代。試問遲至五代，詞調之繁已不可勝計，何取乎仍借重詩調來變化？在彼所謂「由數調始」者之中，又何能仍列瑞鷓鴣之一名乎？再則李氏僅知有所謂「數調」者，乃就數調以立說；今

知聲詩至少有百五十餘調，彼僅藉適應數調之說，當知其必不能解決問題。末二語亦不盡然。如穆護砂、一片子、婆羅門、氐州第一等，亦何嘗是詩題。

詩餘爲詞——清田同西圃詞說：「漁陽王司寇云：自七調五十五曲之外，如王之渙涼州、白居易柳枝、王維渭城，流傳尤盛。此外，雖以李白、杜甫、李紳、張籍之流，因事創調，篇什繁多，要其音節，皆不可歌。詩之爲功既窮，而聲音之秘，勢不能無所寄。於是溫、韋生而花間作，李、晏出而草堂興。——此詩之餘，而樂府之變也。」

按此處所引，是否全屬王說，待核。王氏所謂「既窮」與「不能無所寄」，在程序上，乃想像與假設而已。試問從「尤盛」到「既窮」，中間之過程如何？「尤盛」誠然在盛唐，但至晚唐溫、韋之歌詩依然如故，何能指爲「既窮」？王氏之曰「既窮」，原指「因事創調」之新題樂府言。但「尤盛」則指聲詩，而「既窮」復指「此外」之新題樂府，上下成爲不相貫之兩概，將何以見義？且長短句歌辭在盛唐已同時流行，齊、雜兼備，聲音一直有所寄，並未落空。溫、韋之「詩餘」，又豈是因此種「無所寄」而始有？以盛唐樂曲、歌舞、詞章、伎藝之曾作空前發展，而謂「聲音之秘」，此時竟無所寄，究符史實眞象否乎？故「詩餘爲詞」說終不可通。惟田氏於無意中，另有下一條說，與此矛盾，已足爲此說之針砭。是非所在，可以思矣。須知燕樂中齊、雜言歌辭是弟兄，非父子！

詩詞同時，分鑣並騁——西圃詞說又曰：「唐宋以來，原無歌曲。其梨園弟子所歌者，皆當時

之詩與詞也。夫詩、詞既已入歌，則當時之詩、詞，大抵皆樂府耳，安有樂府而不叶律呂者哉！故古詩之與樂府、近體之與詞，分鑣並騁，非有先後。謂詩降爲詞，以詞爲詩之餘，詞變爲曲，以曲爲詞之餘，殆非通論矣！」

按此說湯顯祖、汪森先有之，詳七章二節。自來論齊言歌辭與雜言歌辭間之關係或現象者，以此說最爲眞切。惟田氏猶認定詩、詞非曲，將如何貫通？因在歌辭之作用上，凡能唱者皆曲也。宋已無所謂「梨園弟子」，乃借稱。近體詩與雜言曲子之並騁，亦祇限於唐代，不能唐宋並稱。若古詩與樂府之並騁，乃漢魏六朝情形，更不宜與唐宋問題混雜一處。王灼、朱熹輩心中實指當時所歌之詞而口中仍常稱爲「曲子」，乃一種自然流露。

辭詩亡後，乃以詩餘歌詩——清吳喬圍爐詩話一：「唐時律詩、絕句皆入歌喉，及變爲詩餘，則所歌者詩餘，而詩不可歌。故陳彭年送中國長公主爲尼七律，人以詩餘鷓鴣天之調歌之；子瞻中秋七絕，山谷以詩餘小秦王之調歌之，是其證也。」

按吳氏對詩與詩餘之觀念甚強，不知二者在歷史遞嬗上，何嘗有鮮明之界限存在！不能指定從何年何月起，詩便退，而詩餘便進，詩便不歌，而所歌皆爲詩餘。料史實上難有此項時間界限。是仍昧於唐迄五代齊言、雜言始終分鑣並騁之實在情況耳。以鷓鴣天調歌七律，以小秦王調歌七絕，乃宋人之事，與唐無涉。唐時齊言、雜言同時流行，各有腔調。小秦王原是詩，在清人譜書中，始被強指爲詩餘耳，何足憑據？

唐人以絕句爲樂歌——清傳燮詞詞觀序：「及於唐而樂府又失其聲，別爲『樂歌』，如清平、陽關、柳枝、竹枝、西河、水調、小秦王、阿鵲鹽之類，大都絕句爲多，是亦卽唐人之詞也。至於末造，樂部散佚，而詞調漸出。詞一出，而唐人之『樂歌』又不傳矣。」

按唐人歌詩，並無於樂府之外，別立「樂歌」名目，不可捏造。以聲詩爲詞，甚合，若不許爲詞調，亦宋、元來文人傳統之成見。謂詞調至唐末始出，更遠非史實。

唐人所歌，限於七絕——清江順詒詞學集成：「唐時優伶所歌，則七言絕句，其餘皆不入樂府。」

按此語較之王士禛「唐無詞，所歌皆詩」之說，更爲狹隘。唐人所歌與入樂府者，除七絕外，五言詩固甚多。尤其初唐樂府，五言多於七言。七言之大盛，乃開、天間事耳。如江氏說，更何以處唐、五代長短句詞之百餘調乎？縱謂長短句詞尙未入當時官家之樂府，如大樂署與敎坊。但旣已在民間傳唱，亦不得謂非唐優伶所歌。

譜書當全錄以得詞源；選本不當專錄以明詞界——清謝章鋌賭棋山莊詞話七：「浪淘沙二十八字，絕句耳，李主衍之爲五十餘字。陽關曲亦二十八字絕句耳，元人歌之至一百餘字。詞轉於詩；謂詞變自詩。歌詩有泛聲，有襯字，併而塡之，則調有長短，字有多少，而成詞矣。故竹枝、柳枝諸體，無非詞，亦無非絕句也。然作譜者不錄此體，則失詞源；選集者盡錄此體，又紊詞界。若其人棄

不知按拍，而我於其詩卷中強拈此等作，名之曰『詞』，列入詞選，不獨燕書郢說，頓失作者初心，而又詞、又詩，反令二十八字並無一定歸宿。況沉香被詔，旗亭畫壁，採蓮、欸乃之篇，『江南』『紅豆』之曲，無不登之絃管，盡應廁之減偷。今獨取竹枝、柳枝而入之，則抉擇更爲失平。然則選詞之不必選此體也，明矣！」

按謝氏謂長短句從歌詩之有泛聲、襯聲，經用實字填充而來，乃沿宋人之說，不過道着長短句詞構成之一小部分情形而已，已詳七章。李主浪淘沙之聲樂，容有部分襲用唐人絕句之浪淘沙者，故亦沿用其名，但如何由彼衍此，不能妄斷。見七章八節。至於元人百餘字之陽關曲與唐渭城曲間，究竟關係如何，因歌譜均無可考見，揣測無濟，不能即謂元由唐轉也。譜書應得詞源，選集應明詞界，所見較爲明通。又詩、又詞，將飄搖而無所歸宿，語頗痛切！以往譜書僅選收聲詩十調八調，聊以備格而已，實已失卻譜書之本分，殊不當。

詞與詩異體而同音——前書又云：「所謂『詩餘』者，非謂凡詩之餘，謂唐人歌絕句之餘也。……『餘』者，聲音之餘，非體制之餘。然則詞雖與詩異體，陰實與詩同音矣。而曰詞出詩亡哉！」

按此釋詩餘爲聲音之餘，較之普通認爲體制之餘者爲進步，惟究不若湯顯祖、汪森之主張詩樂、詞樂同時並行，不指唐曲子爲詩餘者爲近事實。詩、詞「同音」之說，含義欠明，依據詩聲填實和、泛乃成爲詞之主張，是詩聲未變，其辭成爲長短句後，仍歌原聲。謝氏所謂「詩、詞同音」，未知即指此意否。

五代歌辭不離唐絕句——清劉體仁七頌堂詞繹曰:「牛嶠、和凝、張泌、歐陽炯、韓偓、鹿虔扆輩,不離唐絕句,是唐詩之初,未脫隋調也。」

按諸家所作,除鹿虔扆外,確皆有聲詩,所用長短句調,亦間有由詩蛻變者。惟五代之詞已遠非雜言曲子體之初,「未脫隋調」之喻應作何解?謂初唐雜言歌辭未脫隋調,庶乎屬實。

唐人熟於宮調,詩皆可歌——清杜文瀾憩園詞話一謂紇那曲等是五言絕句,怨回紇是五言律詩,生查子是仄韻五律,小秦王等是七言絕句,瑞鷓鴣是七言律詩,引漁隱叢話所云「唐初歌舞多是五、七言詩,後漸變爲長短句」,乃曰:「蓋唐人熟於宮調,詩皆可歌,故旗亭以之賭唱。後人變體,詩、詞判分,如塡所列各調,須深味詞旨,勿使人誤以爲詩,方爲合格。」

按既有「熟於宮調,詩皆可歌」之語,知杜氏尙未細諳唐人歌詩之實況。因唐詩中徒詩或啞詩自在,乃事實。有一部分聲詩之形成,係由後人「選辭入樂」,當詩人有作之始,初不知其詩他日將應歌,何從談及「熟於宮調、詩皆可歌」乎?後世用聲詩之調者,必「深味詞旨,勿使人誤以爲詩」云云,所謂「詞旨」,倘嫌空洞,其說亦不免矛盾。即從旗亭賭唱看,二王與高適所作,原本俱是詩,如何可以使人勿以爲詩?更如蘇軾仿作渭城曲,而必其有別於詩,則反非渭城曲矣。竹枝、柳枝、浪淘沙、春江曲等,多寫風俗人情,詞人以爲「詞旨」,詩人將以爲「詩旨」,仍然難於分判。參看四章四節論唐詩粗唱之法。

晚唐詩、詞並而為一——清張德瀛詞徵：「小令本於七言絕句，夥矣！晚唐人與詩並而為一，無所判別。若皇甫子奇怨回紇，乃五言律詩一體，劉隨州撰謫仙怨，竇宏餘、康駢又廣之，乃六言律詩一體。馮正中陽春錄瑞鷓鴣題為舞春風，乃七言律詩一體。詞之名『詩餘』，蓋以此。」

按此謂晚唐律詩與齊言歌辭併而為一，無所判別，與杜氏聲詩之辭必須有別於詩之說，過猶不及，皆有未當。此說之來，由於文人祇看文辭之字句，而未探聲詩之源乃在於有聲樂。一有聲，一無聲，體縱無別，用則有異。從藝人看去，自不謂二者無所判別。

五、七言詞調相類，別立調名而已——清徐本立詞律拾遺於一片子調後云：「與囉嗊曲相類，亦五言絕句，而別立調名者。」

按此乃體驗詩調最為模糊影響之談！同一五言四句，本書次章所列，已有不同之調名四十九。當時實際所有，為數必猶不止此，甚至倍且蓰之。其聲曲之實質倘均無所區別，則又孰不憚煩，為「別立調名」如許之多，而皆漫無作用乎？參看上文詞譜「音律必有所屬」說。一片子是隻曲，囉嗊曲是聯章曲，僅此一點顧名思義，粗比形體，彼此已不「相類」，何況其他！要不能一五一十，止於數清字句而已。

今人既不知音，何從辨體——清梁章鉅退菴隨筆二〇：「今之作樂府者，皆長短句之古詩耳；不知古詩有樂府，律詩亦有樂府。舊唐書音樂志享龍池十章，皆七言律。沈佺期之盧家少婦，即樂府

之獨不見。而謝偃『新曲』、崔融從軍行、蔡孚『打毬篇』，又俱七言長律。今人既不知音，何從辨體？」

按梁氏因反對後人詩集內摹擬古樂府，主張祇作近體，亦可達樂府之願，乃有此說。惟古樂府尙有形式可以摹擬，摹擬有何價值乃另一問題；若後人作近體律、絕，倘指爲即唐聲詩中之某某曲，實亦無聊！後人詩集中之柳枝、竹枝諸作不必入詞集一事，上文引賭棋山莊詞話已詳之。至於唐詩之中聲詩與非聲詩之辨，如上文開始三章所言，途逕甚多，縱非知音，仍可辨體。首章與三章之辨龍池樂十首是雅樂，不宜入聲詩，便是一好例。謝偃之作，原題樂府新歌應教，多半是聲詩，已詳第十章。沈、崔二作，以近體用古樂府名而已。沈作明明題「古意」，「打毬篇」三字不能認爲樂府名，均難據以訂爲聲詩。

詞實詩之餘——淸宋翔鳳樂府餘論：「草堂詩餘……謂之『詩餘』者，以詞起於唐人絕句，如太白之淸平調，即以被之樂府；太白憶秦娥、菩薩蠻，皆絕句之變格，爲小令之權輿。旗亭畫壁賭唱皆七言斷句，後至十國時，遂競爲長短句。自一字兩字至七字，以抑揚高下其聲，而樂府之體一變。則詞實詩之餘，遂名曰『詩餘』。」

按此乃「詩餘」說中之最拙者！既曰「變格」，應從形式最相近方面，溯到六朝樂府中之雜言，何以反取形式相遠之唐絕句乎？「小令」之名，應作何解，從何而來，宜覈實。唐絕句不能獨當小令之權輿。唐絕句固多充酒令著辭之用，同時唐雜言曲亦已充作令辭。詳唐著辭稿。將長短句託始於十國，而不顧初、盛唐之早已

有之，未免過於近視。聲之抑揚高下，並不託於辭句之長長短短。歌詩之聲，豈並抑揚高下亦未嘗有乎？如此，貶詩樂毋乃太甚，卽於詩樂太昧昧耳。

可歌可詠，可被管絃——清盧秉鈞紅杏山房聞見隨筆一三：「詩者，可歌可詠，可被管絃，非若今世之迥別。唐時古意猶存；降及五代而至宋，此意猶未全喪。如李白清平調係三首七絕，均被樂章。……原文此處引白居易、元稹詩，及詩注內所見當時唱詩之事。此皆以詩播之管絃者。……原文此處引集異記所載旗亭賭唱事。足見當時名士詩，自無不入樂章者。他如五代之王衍、宋之蘇東坡等，其詩亦多入樂章，但不如前代之多耳。」

按盧氏生在清光緒間，於此事所論，句句確實，殊爲難得。且從李白敍及蘇軾，不啻一極簡短之聲詩史，尤見扼要。惟五代歌詩，可舉之例甚多。最顯著者，乃歌楊柳枝事，其歌辭在尊前、花間內，頗占分量。若王衍之歌宮辭，所傳者僅一首而已。盧氏取詩之聲，而不及舞容，亦嫌局限。

唐樂章全用絕句——清董文煥聲調四譜圖說：「至唐，……或一篇出，卽傳誦人口。上之流播宮廷，下之轉述婦孺。由是聲名大起，遂爲終身之榮。實因唐人樂章，全用當世士人之詩，皆絕句也。論者謂有唐一代之絕句，卽唐之眞樂府，非虛語也。而所名『樂府』諸詩，則實未嘗入樂耳。故初、盛、中、晚之分，在他體不無軒輊，獨此體則不可以時代先後爲斷，亦不得過判優劣也。」

按說中「全用」云云，太過，是未注意唐樂章內並用五、七言律、小律、排律及長短句者。再凡此入樂之絕、律、排律等，亦每每名曰「樂府」，詳見前章紀事各條，並非與「樂府」之名絕緣。至於所謂一篇詩出，而足以榮及終身，乃受旗亭畫壁與長安妓能誦白居易長恨歌等事之影響，遂涉誇大。倘看前章紀事百餘條，便知聲詩作品上播宮廷，下傳孺婦，均是唐代常俗，亦未足過分矜奇。初、盛、中、晚之分，在聲詩質量方面有數字為據，實與他體相同，未曾獨異，已略見首章五節論聲詩極盛時期，及上文「盛、晚七絕皆入樂府」條。「過判優劣」，當亦不可。

唐詩未能胥被絃管——清成肇麐七家詞選序：「唐人之詩，未能胥被絃管，而詞無不可歌者。」

鄭振鐸中國文學史三一引此說曰：「這話確是能够看出詞的眞正來源來的。」

按唐詩中兼有徒詩，不能皆被絃管，自係事實。但唐代同時所有之長短句，如擬古樂府、新題樂府，一至七字詩、三五七言詩等，亦復不能皆被絃管。任何時代都有其當時可歌之韻語，亦都有其當時所不可歌之韻語；齊言如此，雜言亦如此。單憑成氏此語，難於「看出詞的眞正來源」。鄭氏反對「詩餘」說而用成語，可；若積極探討詞源，成語無作用。

從詩體虛擬其音樂性——清王闓運論七言歌行：「今之詩歌，古之樂也。四言如琴，五言如笙、簫，歌行、七言如羌笛、琵琶，繁絃雜管。」

按從詩體虛擬其音樂性，與聲詩本身之合樂，原是兩回事。敢問：歌行、七言已達「繁絃雜管」，則長短句詞之令、引、近、慢，曲之大曲、套曲等，又將如何安頓？然虛擬畢竟是虛擬，助人意會而已，不能實看。不圖近人竟有類此議論，而從實處引申者，則益不可。如朱謙之中國音樂文學史曰：「無論如何，太白的詩是可歌無疑。黃庭堅題李白詩草後云：『余評李白詩，如黃帝張樂於洞庭之野，無首無尾。』這種音樂的批評，是很知道太白的文學藝術的。」所謂「可歌無疑」，與「文學藝術」兩項論斷，祗基礎於黃帝張樂一種虛擬之譬喻上，殊難穩固。參看次章五節末之注文，宋人認杜、韓之詩可入黃鐘宮。此說與下列羅庸「由歌謠到樂詩」的四步說似有相通處，可以參閱。詩樂自有其眞實性在，毋庸虛擬；一經虛擬，必然有忽於其眞實，反致觀感模糊，亦可以曰「大雅弗尙」也！見下條注。

詩調哀急，惟宜箏、笛——清潘祖蔭詞源斠律序曰：「自七言絕句盛於唐代，其調哀急，惟宜箏、笛，歌者因其音節，易爲長短句，而詞興焉。」

按潘氏獨從聲樂之緩急求詞源，不囿於虛、泛、襯、纏傳統諸說，殊罕觀。惟「哀急」云云，乃唯心之感耳。王闓運湘綺樓說詩一：「七言絕句……盛於唐代，有美必臻，別爲一體。然其調哀急，惟宜箏、笛，大雅弗尙也。」王氏仍從前條虛擬中推及此，不現實。既然曰循詩之音節，「易爲長短句，而詞乃興焉」，可知言外之意，在認其調之句法一經長長短短後，便可不急。然則指詩調爲急者，仍爲其是齊言，嫌二十八字太少耳。實則唐曲不分齊、雜言，皆可

有急曲子與慢曲子二種；並非詩樂皆能急，不能慢，雜言辭樂皆能慢不能急也。至於歌詩合樂，亦向未聞限用箏、笛二色；此二色亦向未聞能急不能慢，究何所據而云然乎？諸家爲欲安頓其心目中之詞源，每每牽意貶損詩樂，不惜挖肉成瘡，「欲加之罪」，於此又一明例。胡樂較清樂「哀急」，向有此說；但又有人以爲長短句興自胡樂，是「哀急感」不僅在齊言，且在雜言，不僅在詩調，且在雜言調矣，將如何斷？固知全憑「長短」字面，生心自用，不計其他，必然落空。

詩樂簡易，去今曲調遠甚——清徐珂清稗類鈔：「唐人以絕句入歌，朝有佳作，夕被管絃。昌齡晝壁旗亭，『黃河遠上』一曲，遂成千古！其事簡易，去今調遠甚！」

按徐氏此言，是深味之言歟？抑淺嘗之言歟？抑不知而言？……無從斷定。徐氏於「今調」，應指崑曲之歌唱。可能深知，但於旗亭唱詩之眞象，倘僅據集異記之文字而已，見前章紀事。則人人所同，無從深知也，又何得遽曰「簡易」，曰「遠甚」？試看四章末節論唐詩歌唱效果。倘所憑不止於此，確有見地，則內容如何，徐氏既未嘗言，讀者無從分曉，故曰無從斷也。然徐氏何以不詳其說？竊恐所憑者，除集異記外，並無其他，無從詳起耳。上文四章五節所舉許之衡唐曲「多腔」無殊後世曲樂之說，與徐氏此說恰恰相反，可參考。

唐七絕皆不可入樂——清施補華峴傭說詩：「唐人七絕每借樂府題，其實皆不可入樂，故只作絕句論。」

按「每借樂府題」者，祇可指唐人擬古樂府時，即用古樂府題，不應涉及七絕。唐五、七絕題凡同樂府者，如子夜、白紵等，乃先沿其聲，始沿其名，不得謂之「借」。至於「實皆不可入樂」云云，其誤當不必辨。此條主張與上列「唐樂章全用絕句」條，一太過，一不及，又恰恰相反。

唐人詩詞尙未分界——淸王國維香奩詞跋：「唐人詩詞尙未分界，故調笑、三臺、憶江南諸調，皆入詩集，不獨竹枝、柳枝、浪淘沙諸詞，本係七言絕句也。」

按王氏開口稱「唐詞」，不知稱「唐曲子」，「外行」之至！所舉六調，齊言、雜言各半，在唐代同爲合樂之歌辭，本無界限，故皆入詩集，亦皆入尊前、花間二集。然此乃後來編集人之事居多，與唐代作家無干。編集之分界與否，不能算作歌詩、歌詞本質之分界與否。倘就上文「聲曲異型」說 七章十一節 看來，則唐人於歌齊言及歌雜言二事，大體上固早已分界，並非未分，王氏說未的。王氏跋內續曰：「致光之詞見於尊前集者，僅浣溪沙二闋，然香奩集中之長短句，當十闋許。」林大椿唐五代詞「校記」引王氏說，曰：「今從其說，附錄於校記中。」按尊前集既主聲，又是選本，故可選錄一首。香奩集既主文，又本不以詩集自限，故可彙錄雜言，彼此不同，宜辨。沈知白中國音樂詩歌與和聲從王說，曰：「大概當時筆諸縑素者爲詩，播諸聲歌者爲詞」，體會王說，另入歧境。應問：凡播諸聲歌者，既皆「爲詞」，何以不能按照所歌，逐一字句，筆諸縑素？彼筆諸縑素者，刊在集中，如調笑、三臺、憶江南等長短句到後世，又何以無人尙目之爲詩歟？固知前賢一義未安，影響

來者不少。然亦有不慮王氏此義，而於詩詞之間措施失當者。全宋詞因寇準江南春見於忠愍公詩集，遂作爲是詩不是詞之惟一理由，乃病。不但過於重視編集人之意旨，且正好推王氏「未分界」說以棄之。

四、近代二十六條

唐人不能自製調——劉毓盤詞史：「唐初，舊曲所存，其有聲有辭者，……凡三十七曲；有聲無辭者，七曲而已。唐人不得其聲，故所擬古樂府，但借題抒意，不能自製調也。所作新樂府，但爲五、七言詩，亦不能自製調也。其採詩入樂，必以有俳調、有襯字者，始爲詞體，蓋解其聲，故能製其調也。此四庫提要之說。……宋人自製曲，視唐曲之變化爲多，蓋解至宋，而傳其歌詞之法，不傳其歌詩之法。其聲，故亦能製其調也。」

按此說欲貫通晉、隋、唐、宋諸代樂府製調之情形而說明之，動機極好！惜乎限寫所謂「調」者爲辭之長短，而非聲之曲折，所陳種種，遂均離開事實遠甚！（一）古樂府三十七曲與七曲，既明明謂其皆有聲，而且尙存，何以仍曰「唐人不得其聲」？陳、隋淸商曲內之楚晉、吳聲等，唐初均尙流行；雖至晚唐溫庭筠時所作西洲曲，尙注「吳聲」二字。四十四曲內，如明君、卽王昭君。烏夜啼、堂堂、泛龍舟數曲，唐人歌其聲，作其辭，不稀，足見唐人甚得其聲也。既得其聲，如劉氏說，當卽可以「製調」。（二）唐會要載唐人所製調二百五十

三，教坊記載開、天間唐人所製調，雜曲、大曲共列三百四十三，其中至少一半以五、六、七言詩爲辭，又烏得謂唐人「但爲五、七言詩，亦不能自製調」歟？（三）即使曰「調」必爲長短句調，彼五、七絕作齊言者終不成「調」，抑曾查明上述二百五十三與三百四十三調中，固已有小半爲長短句乎？豈韋應物、王建、張志和、白居易、皇甫松、溫庭筠輩，均非唐人歟？抑其所爲長短句曲子，當時皆無曲調，不能歌歟？據全唐詩及敦煌歌辭總編等書所載長短句調，確爲唐、五代人之製者，已有七十至一百之間，實無從謂唐人不能「自製調」。劉氏史內又自稱「唐初小詞尤盛」，列舉太宗、高宗、中宗三世所製凡六調，曰「曲」、曰「詞」，俱詳見下條。獨非唐人自製調乎？史稱諸曲中有「太常新造」云云，尤可注意，見下條注。（四）劉氏恐爲上列樂府解題「唐詩以作俳調、有襯字者，爲詞體」語所誤，始造作唐人不能製調之說。解題語根本無據，上文已辨。皇甫松之竹枝、採蓮二辭中，雖保存和聲，但其調不必即爲皇甫所製。他人集中之竹枝、採蓮，雖僅作五、七言詩，而未曾附見和聲，但亦不能據此便證明其人不能「製調」也。參看下文「唐詩體同律不同」條。劉氏立說，既曰「詞史」，不但不照顧史實全面，且不求通於常情常理，應引爲戒！其藐視唐代文化之低如此，又何其輕率！

小詞出於隋宮，唐人能傳其法——詞史舉隋帝所創夜飲朝眠、看梅、及望江南諸曲，又從前人「證應」諸說中，舉安公子、水調、河傳等調，曰：「小詞之起，出於隋之宮中，而唐人能傳其法也。唐初小詞尤盛！太宗時，有傾盃曲、英雄樂等詞；高宗時，有仙翹曲、春鶯囀等詞；中宗時，有桃花行、合

生歌等詞；——今不傳。」

按劉史此節，未云歌詩，但云歌詞。惟於長短句體之興舉，劃在隋代，傳在唐初，有石破天驚之用，摧陷詞體起於中唐舊說，大是可取！因如此已推翻由詩變詞之偏見，對詩樂言，不啻有「解放」之功，使擺脫所謂「變詞」過程中之種種糾纏，乃一大快！所惜者：既曰諸詞「今不傳」，將何從肯定其爲「小詞」？而曰「尤盛」、曰「唐人能傳其法」？如所舉之水調及桃花行乃七言詩，傾盃曲乃六言詩。春鶯囀亦可能用詩。即安公子、英雄樂、翻仙（舊唐書滑師正傳：「時太常新造樂曲，帝又令以新仙、獵仙、翻仙爲名。」曰「仙翻」，誤。「合生歌」之辭，若就初唐士大夫所作一般歌辭情況說，亦可能屬聲詩，劉說太疏。鄭賓于中國文學流變史七用劉說，於所舉初唐諸「小詞」亦曰「均不傳」。既然「均不傳」，安能必其爲長短句體乎？（初唐歌辭確屬長短句體者，已訂十餘調，詳隋唐五代詞稿。）

借聲法與加字法——詞史引宋蘇軾集注：「渭城曲絕句，近世多歌入小秦王」，乃曰：「蓋其律不同，故用借聲之法。」繼引詞律拾遺宋無名氏古陽關詞內「弄柔凝碧」之「碧」字，乃據舊說補，因又曰：「此卽王維原詞加字以便歌者也，與借聲不同，可見唐法之不傳於宋矣。」

按宋時陽關曲與小秦王之聲皆傳，已見上文八章四節。黃庭堅在黔南，曾命將蘇軾中秋詩歌入小秦王，劉氏謂之「借聲」。律既不同，何從「借」起？既「借」，足見原因不在其律不同，而是黔中不傳陽關曲之聲也。不

然，「其律不同」，究竟何指？指蘇詩不合渭城曲之律歟？則蘇詩平仄悉符王維原作，二者之間若捨此律又何寄？唐、宋歌聲未聞，歌譜未覩，同名同格，劉氏何從知「其律不同」歟？至謂唱古陽關不必借聲，就原詞加字亦便歌，即塡實泛聲之法。亦難解。因借聲法所借之聲爲小秦王，而小秦王在宋人即「雜以虛聲乃可歌」者，亦即劉氏所謂「原詞加字以便歌」者，二而一，一而二也，安見其與借聲有所不同？除非對於借聲另舉一例，不犯原詞加字之複，庶乎可。劉氏意中所別於「律不同」、「借聲」、「加字」三事者，究竟如何？未曾明白告人，學者弗便。

擬古樂府亦可入詞譜——詞史舉王建烏夜啼：「章華宮人夜上樓，君王望月西山頭。夜深宮殿門不鎖，白露滿山山葉墮。」認爲唐人七絕之歌曲，謂「平仄通叶，尤古之遺」，又謂「玉臺新詠所錄徐陵烏夜啼，亦平仄通叶，爲此體之自出，詞譜不收，應補。」

按此烏夜啼辭既然平仄通叶，應是唐人擬作齊、梁樂府之調，對於此詩，並未見當時曾歌之紀載，無從臆斷。必如教坊記內所述之烏夜啼，方可信爲唐人所歌。雖其辭作長短句，抑作近體詩難定，如果有辭，可以要求詞譜收之。至於唐人之擬古樂府，既屬齊言，更無從強入詞譜。鄭氏中國文學流變史七，於七絕體之詞調中，曾列烏夜啼，或即憑詞史此說。

唐詩體同而律不同——詞史論唐七言絕句，引苕溪漁隱叢話，謂「唐初歌曲多是五、七言詩，以

小秦王爲最早，即七言絕句也。」繼舉詞譜所列七絕之調八，及其未列之七絕調名十四，謂其體同，「其律不同」。又舉阿那曲叶仄韻者，謂「當別爲一律」。

按漁隱叢話對小秦王並無「最早」之說。世傳本不同，而有異文歟？宋人除王灼外，於唐、五代聲詩及長短句詞之論，多不正確，須加辨別，以免沿誤，何況非宋人語。小秦王調宜與小破陣樂調相先後，難爲初唐之製。小破陣樂爲玄宗時製；小秦王名列教坊記，宜亦開、天間曲，不算最早。劉氏此所謂「律」，應即上文曾引「當時音律必有所屬」條之「音律」，指聲樂之腔調。同是七絕，腔調可異，甚是；惟此說與上文曾引該書「唐人但爲五、七言詩，亦不能自製調」語，顯矛盾矣。既有腔調，當然入樂。但其所舉二十一調中，除竹枝、採蓮而外，餘十九調均無所謂「俳調」與「襯字」者在，又何以能有調而入樂歟？則與上文曾引該書「其採詩入樂，必以有排調，即「俳調」。有襯字者始爲詞體」語，又矛盾矣。

唐代衆習宮商，遂肇始詞體——王易詞曲史：「唐代聲色冠絕！士耽騷雅，衆習宮商。幾於人握靈珠，家懷荆璧，詞體之立，實肇於斯。」

按此論與前列劉氏謂「唐人不能自製調」語，恰恰相反！此論雖有稍過之處，基本上比較正確；若意兼唐人歌詩與創作長短句詞兩事並言，則尤洽合。唐人音樂生活較豐富，音樂常識較普遍，確係事實。惟唐時齊言之盛唱與雜言之開展，王氏所謂「詞體之正」。重要原因猶在中外聲樂之繁興與多變，不全在習宮商者衆。

凡純屬言志之作，無協律作歌者——詞曲史又曰：「詩與歌曲要自有別，如純屬言志之作，則亦無爲之協律作歌者矣。」

按「言志」之說，本於樂記。朱熹曰：「詩之作，本言志而已。」馬端臨曰：「詩者，有義理之歌曲也；後世狹邪之樂，則無義理之歌曲也。」首章次節引趙與時說曰：「以經子被之聲詩者蓋鮮」，亦同此義。其實唐時樂工選辭入樂，取其字句諧協，及爲名家之作而一時風行者耳，未必判其爲「言志」或爲「狹邪」。且言志之作而協律作歌者，事實上亦非常之多。如唐詩備述戰爭之苦，非戰之情緒甚高；諷刺人主荒淫誤國，長篇短章皆有之，二者多入歌唱。李益征人歌見格調內婆羅門曲。好事者畫爲圖障，「回樂峯前沙似雪」，天下唱作歌曲。李嶠詩：「山川滿目淚沾衣」，見格調內水調曲。樂工屢唱，玄宗深感，許爲眞才子。……類此之例不勝舉，諸作皆不得謂非純屬言志之作也。參看格調弁言內「歷史之反映」說。唐代實際情況與此說矛盾，尤其鮮明有趣者，如開元中用皇帝感懷括孝經，頒行天下，其首章曰：「新歌舊曲遍州鄉，未聞典籍入歌場。」夫孝經之爲典籍，既入歌場，普遍傳唱矣，尚何言「以經子被之聲詩者蓋鮮」耶？詩三百篇本身便是「言志之作」，亦便是「協律之歌」，餘可不論。後人每每設說以誤歷史，奈歷史不受何！

近體樂府多用胡樂，又平仄諧婉——詞曲史論古樂府與近體樂府之別在兩點：一、古體多用清商樂，近體多用胡樂；二、古體平仄多拗折，近體平仄多諧婉。

按前一點甚合，從聲樂以求體製之別與變，乃得其本。且先明聲樂之界，再及字句平仄之界，因果庶幾不倒置。聲詩中之拗格，約占百分之三十八，不盡諧婉。王氏曰「多」，不曰「全」，其故應在此。

唐代詩人與伶工互相倚重——徐凌霄案頭人與場上人一文，見劇學月刊。說明唐代詩人與伶工之互相倚重，曾指旗亭賭唱事云：「這一段寫當時情景，眞是活龍活現！妙在詞人的身分氣概雖然比伶人高得多，而他們的大作品第高下，却操於伶工之手。看他們躲在一旁，耳聽好消息，一種提心吊膽的情形，眞像舉子們候榜一般。『不願文章高天下，但願文章中試官。』場上人的權威，亦豪矣哉！(一)詩人詞客的身分，何以如此的清重呢？歷史上的階級觀念固然是一個原因，伶工能歌唱而不能製詞，亦是一個原因。不論是『奉帚平明……』，是『黃河遠上……』，亦不論他們唱的怎樣好聽，總是唱旁人的作品，不能自寫自唱。因之，對於供給他們材料的先生，便格外起敬，似神仙一般了。(二)伶工的權威何以如此偉大呢？原來文字場中的人們，平日尋章琢句，雖然亦常常低吟朗誦，推敲斟酌，也會撚斷吟髭，詩的調平仄、叶韻脚，自有音樂的節奏，但比起戲場上的節拍分明、疾徐盡致來，却是疏略得多了。」

按徐氏此論於舊社會情形，大致吻合，足以糾正下文「由詩到詞乃娼妓之力」說；較之四章末節所引劉廷璣說，亦復平實。惟伶工能歌，不能詞，乃封建時代情形，非所語於今日。所謂「伶工權威」，可看四章末節周德華

拍唱遍、裴楊柳枝事。

由歌謠到樂詩之四步——羅庸歌謠的襯字與泛聲：歌謠週刊二卷七期。「一切歌謠和樂詩的發展，都是跟了樂器走的。樂器的發明和應用，決定了詩歌型式的變遷。由口語到歌謠，第一步便是節拍的應用。由投足拍手（這時手足便是樂器。）到擊石拊石，由擊石拊石到考鐘伐鼓，歌調和舞容祇受節拍的限制，這是稚齡的歌謠。到後來，發明了葦、籥、匏、竽，在人聲以外，有了和聲的樂具，於是音調漸漸有了抑揚，竽、籥也漸漸代替了歌末的和聲，這便是幼年的樂詩了。再後，應用了琴、瑟，可以絃歌，於是分章、分解，有豔、有趨，成套的樂詩或樂府成立了，也就到了壯歲。再後，大套的樂府被割裂了，成爲三婦豔、吳趨行，或大曲中的摘遍，樂府便到了『夕陽無限好，祇是近黃昏』的境界了！最後，詩離開樂，成了孤立的東西，被學士大夫們拿去說教、發議論，於是樂詩宣告了死亡！」

按此事在首章內比較「樂詩」與「聲詩」二辭之含義處，已略論及。將歌辭之進展完全繫在樂器之進展上，終有未安。謂投足拍手時，必然尙無管樂，葦、籥、匏、竽時，必然尙無絃樂，……恐近於人爲想像之劃分，史實不然。謂絃樂之曲方能分章解，有豔、趨，管樂之曲便不能，亦難合事理。歌末或歌內之和聲，唐五代曲仍多有之，並未被管樂所代替。劉宋時大曲摘遍情況姑不論；若唐代從大曲中摘遍爲雜曲，正是大曲、雜曲同時盛唱齊言之時。敎坊記所載曲名，及聲詩格調所錄七言四句，均以開、天時所創最多，可以爲證，絕非桑榆

晚葉。樂詩中既尙存在唐、五代一段之靑春壯實情況，不容不顧，羅氏全說似須修改。歌詩至北宋，市民中始漸發，但齊言歌辭之發展在變文，在戲曲，在諸宮調，在寶卷、彈詞，在地方小曲，尤其在民間歌謠者，其勢蓬蓬勃勃不可遏！沿至今日，依然如故。羅氏所謂「最後」，想必指宋代；所謂「樂詩宣告死亡」者，特局部情形，遠非全面，原說亦須修改。

詩可歌者亦是詞——鄭振鐸中國文學史三一：「五、七言詩在唐代時見之歌壇，但並不是每一首詩都可歌。詩人們每以其詩得入管絃爲榮。……唐代可歌的曲調，有辭傳於世者絕少！……在其間，五、七言詩體也往往『合之管絃』。到了後來，便專名這種可以入樂或『合之管絃』的歌曲爲『詞』。故後來『詞』中也有南柯子、三臺令、小秦王、瑞鷓鴣、竹枝、柳枝、阿那等曲，原是七言的律絕體。……詞是唐代可歌的新聲的總稱。這新聲中，也有可以五、七言詩體來歌唱的。」

按謂詩凡可歌者便一樣是詞，承認齊、雜言歌辭有同等地位，極是！但唐代所以用「詞」字，尙不如鄭氏之體會。參看首章五節引舊唐書所謂「近代詞人」，及九章四節所列「詞」、「詞人」、「詞文」等。在唐代，「詞」是「辭」之省筆字，多用在變文與大曲。一般如「宋詞」之「詞」，唐代稱「曲子」。試看編纂樂府詩集時，宋詞已如日中天，「詞」字已普遍使用，而郭氏書中收唐、五代詞，獨曰「近代曲辭」；於全書分類上，却列出種種「歌辭」或「曲辭」，對漢、魏、六朝、隋、唐樂府，乃一律用「辭」字以統一之，何等嚴正！如此讓「詞」字專用於趙宋歌辭，淸淸楚

楚，如何不好！按照鄭氏主張，詩可歌者亦是詞，則敦煌歌辭總編增至千七百餘首，隋唐五代詞亦錄千餘首，剔除二稿中複見之部分，唐、五代歌辭之傳世者尚有二千餘首之多，何得謂之「絕少」歟？不知鄭氏之原意究竟如何。

西樂湧入，開天間五、七絕成爲歌詩——岑仲勉隋唐史上卷二十三節云：「唐詩革新，始於開元中之趨重聲律。天寶末，殷璠河嶽英靈集序云：『武德初微波尚在，貞觀末標格漸高，景雲中頗通遠調，開元十五年，聲律、風骨始備矣！實由主上惡華好樸，去僞從眞，使海內詞人，翕然遵古，有周風、雅，再闡今日。』按……殷璠何以舉開元十五爲限，猶未有說。今考開元十三年，詔張說改定樂章，玄宗自定聲度，說爲之詞令。原注：「會要三二。」新樂譜須新詞相配，詩取諧叶，當緣於此。試觀旗亭畫壁及元稹詩之『休遣玲瓏唱我辭』，中唐唱詩之盛，可見一斑。然兩漢以後之詩，多限於五七言，不能發生天籟，往往辭不達意。遇着西方樂譜大量湧入，有調而無詞。一般詩家既昧於樂律，弗能適應潮流；而田野作品，又被縉紳階級視爲粗鄙之音。爲急於實用，就不能不取較短之曲，遷就流行之詩篇，此開、天間七絕、五絕所以成爲歌詩之原因。行之稍久，或漸推及律詩。故唐詩之變化，西方樂曲實具莫大之潛移力，前人論唐詩演進，都未發之。」

按岑氏既從隋、唐史之觀點出發，不應取得此項結論。蓋唐代燕樂之歌詩，乃繼承隋舊，詳一章五節。初唐

必然先有，詳十一章首三節。雖云盛唐開端。岑氏於原文之末，且曾提及專中小調有柳青娘及龍舟，而謂「當皆唐世傳下之名稱」，詳格調泛龍舟【雜考】。却不云龍舟乃「隋世傳下之名稱」。詳格調泛龍舟【樂】。岑氏始終放棄隋書樂志之明文不顧，祇截取唐會要以證殷璠「開元十五」之語，得毋捨本逐末歟？——一也。殷璠之曰「聲律」，明明與「風骨」相聯，乃發於文字修辭之事，與樂譜諧叶、歌詩成因等，畢竟有隔，顯可曰：「此間、天間七絕、五絕所以成爲歌詩之原因」歟？且殷氏意重風骨，故謂初唐之詩，六朝「微波尙在」，以下乃曰「標格高」、「通遠調」，曰「惡華好樸」。至於岑氏所重之聲律，已變爲聲樂之律，故以爲詩至盛唐，在五、七絕方面音響益美，益易入樂。如此主張，在岑氏雖曰「有說」，却與殷意相左，無從附合，——二也。玄宗定聲度，張說改樂章，乃雅樂之事，旗亭畫壁、玲瓏唱辭，乃燕樂之事，二者亦未容牽混，——三也。民間歌辭多用七言，正好發揮「天籟」，故沈德潛以爲絕句出於天籟，詳上文「絕句之聲出於天籟」條。詩至五、七言，倘猶未足以達意，則古詩不過四言而已，更有何「意」可達？若謂周、秦、漢、魏、晉、南北朝、隋、初唐亙一千八百餘年，我國詩歌絕大部分用齊言者，俱尙停滯於「辭不達意」之階段，豈不駭人聽聞！——四也。對唐代西樂之入中土者，若漫無區別，概曰「有調無詞」，恐大不妥。詳敎坊記箋訂曲名表後，論「盛唐諸曲並非有聲無辭」。又謂詩家於此不能製辭，民歌於此已被擯斥，遂用成篇，還就短曲，而唐人歌詩之業始就，凡此所舉，實無一合唐代——尤其盛唐——之情況者，恐遐臆耳，盛唐作者表現力最強。文人與民間因胡樂而著辭歌唱者，不勝舉。——

五也。岑氏所謂開、天間取較短之曲，遍就流行之詩篇，乃指盛唐所傳涼州、大和等五套大曲言；若一般之歌詩則稱「雜曲」或「曲子詞」，並非「大曲」，彼此有別，——六也。綜此諸端：假若大曲、小曲不別，雅樂、燕樂不分，始隋始唐欠明，務華務實相左，而遽斷唐詩之從不歌變爲歌，乃開、天間外國樂曲潛移之功，恐尚不可。自來論者但有雜言歌辭興於外樂之見，已難成說，不圖照岑氏之體驗，變本加厲，並齊言歌辭之成因，亦復不脫外樂昌盛之關係。參看上文八章一節七絕生命性說。換言之：岑氏主張唐代全部歌辭之所以能興，皆憑外樂輸入之力，此代若無外樂輸入，我漢民族直爲瘖爲啞，不知歌唱爲何事，樂器爲何物，或漢民族但有器樂，向無聲樂，豈不駭人聽聞？得毋知已太疏，而崇外太過歟？本書十一章「紀事」列百六十餘條，說者以爲太繁，略見其概足矣。未知此百餘條皆散漫之史料，若不集中，雖專門史學家如岑氏者，亦不及備覽，使不加注意而識解全非，奈何！有岑氏隋唐史內不重隋代史料，而誤認歌詩開端於盛唐之事，知本書「紀事」一章，體尚詳備，確有必要，斷斷不能減省。

唐詩可歌，起李、杜，迄白居易——陳登原國史舊聞三六一「唐詩可歌」條，曾六易稿，歷十九年，一九三九迄一九五七。文始點定。初舉「旗亭畫壁」一事，事詳前章首節。曰：「高適卒於永泰元年，李白死於三年以前，杜甫死於五年之後。可見李、杜吟詩之日，當時所謂『詩』者，與歌不甚相遠。」次引武元衡、李益、元稹、白居易之詩入絃管，入吟誦，以及宣宗弔白詩等四事，俱見前章各節。曰：「元衡之死，

較杜甫晏四十五年，李益則晏六十一年，居易則晏七十六年。曰『被於絃管』，曰『入於教坊』，曰『娼妓誦之』，曰『童子吟之』。可見李、杜死後五六十年之間，唐詩尚是可歌。」又引王灼碧雞漫志所謂「常俗」全文，及有關歌唱何滿子事五則，曰：「以上諸說，又記唐詩可歌。清平調者，七言四句之歌也；何滿子者，五言四句之歌也。蓋詩者，本爲韻語，本卽是歌。詩不可歌，而後詞起；詞不可歌，而後曲作，——此固自然之勢也。」

按陳氏乃先信詩詞二體不同時共存，其間有所遞嬗，條件則在可歌與不可歌，固「自然之勢」，然後乃逐段查明唐詩可歌之時期爲如何。結果，此項可歌時期之下限，斷在杜甫死後之七十六年，卽白居易之卒年；分明表示：自此唐詩不復可歌，卽所謂「而後詞起」之時已到矣。此與宋以來一貫流行之主張——詞起於中唐——正相合拍，原無足異。陳氏之意確有如此，特其言含而未露耳。此與本書主張隋、五代三百六十年間公元六〇一至九六〇。齊、雜言歌辭同時並存，祇有所謂「共存律」，詳七章十一節。並無此種「自然之勢」，其間相去遠甚，一也。杜甫爲徒詩之「聖」，於聲詩無傳。僅贈花卿一絕，借唱入水調大曲。既欲覈實聲詩時期之起訖，宜就其人其作確有關係者取則，何必用杜甫之卒年、於事毫不相涉者爲準歟？二也。復曰：「李、杜吟詩之日，所謂『詩』者，與歌不甚相遠」，豈李、杜以前所謂「詩」者，便與歌甚相遠歟？觀於下編格調各體中所列初唐及盛唐初期之各調，此稿十一章所列初唐及盛唐初期詩篇結合樂舞歌唱之各事，應知此種推測有

大大不然者矣。而陳氏乃以李、杜時代爲「唐詩可歌」時期之上限，果符史實否乎？三也。白居易之長恨歌、琵琶行皆長篇歌行，並不能歌。宣宗弔白詩曰：「童子解吟長恨曲，胡兒能唱琵琶篇」，所謂「吟」、「唱」，與長安妓自誇「吾誦得白學士長恨歌」之「誦」相同，俱非眞正歌唱；凡對唐人歌詩實事求是者，必皆不以此爲眞歌唱。陳氏對「唐詩可歌」之標準，既已立在七言四句之清平調及五言四句之何滿子矣，未嘗不是，但同時何以又大爲寬泛，或無所判別於長篇歌行，或僅僅判別於有韻無韻一點而已，遂提出開、天間所謂「詩」與歌者，不甚相遠之說，先後意趣何其牴牾歟？四也。他體姑不論，據聲詩格調所載，初唐五言四句有破陣樂、祓禊曲、子夜四時歌、長命女、大酺樂、堂堂、離別難、太平樂等調可考；七言四句有百歲篇、五更轉、步虛詞、蘇摩遮、水調、柳枝、如意娘、桃花行、白紵辭等調可考。破陣樂一曲，當時且曾遠達今之亞、非兩洲，其辭寧非韻語，其體寧非「所謂詩」，顧能擯諸「唐詩可歌」之範圍外歟？既不能，則聲詩時代之起迄，又何嘗是杜甫生卒之年所能標準者歟？在晚唐、五代之歌詩事實中，莫著於尊前集載齊言一三五首及花間集載齊言一〇八首二事，至於其他凡聲詩格調所列晚唐、五代所興之各調，並應參考，絕非清平調、何滿子二曲所能限也。若前章「紀事」各節所舉晚唐、五代歌詩或舞詩之各事，亦應參考，又非碧雞漫志曾見之十二事所能限也。由此以驗，「唐詩可歌」之時代又何嘗是白居易之卒年所能截斷者歟？岑、陳二君皆史學家，於此歌詩小端，陳氏且沉吟含咀，垂二十年久；岑氏探索隋、唐人文史蹟功力之厚，並聞於世，而於唐代歌詩

之源流終始，皆有異議如此，其故何在？未敢漠視，並未敢自信，用抉其疑竇種種如上，願國人有以裁之。

宮辭原爲歌曲，用柳枝辭唱法——浦江淸花蕊夫人宮辭考證云：「唐人以五、七言絕句爲樂府宮辭，原爲歌曲之一種。取其月下花間，可以歌唱。……史載宮人李玉簫唱王衍之『月華如水』宮辭。又此詩之『等候大家來院裏，看敎鸚鵡念宮辭』，皆可爲證。……或問宮辭之歌法如何？以余臆測，或與柳枝辭之歌法相同。中、晚唐人競唱柳枝辭，皆爲七絕一首。王衍亦曾於宣華苑中唱韓琮柳枝辭曰：『梁苑隋隄事已空』……云，宮辭之聲調，疑與之相近也。」

按唐代所歌七絕，初不止柳枝一調，今已知至少在五十調左右。王衍宮中所歌七絕，亦難於限其僅僅歌此一調。因蜀檮杌適兼載此二事，已見前章紀事。浦氏遂聯繫之，意測如此。既曰「鸚鵡念宮辭」，「念」並非歌唱，亦難證宮辭原爲歌曲。宮辭屬紀事之體，誠然可歌，但除極個別者外，一般宮辭初不爲歌而設。王建所作、花蕊所編，與敦煌卷子所傳，數量特多。驗之此層，其迹尤著。宮辭原本究竟是否歌辭，對聲詩說，乃一要緊關鍵，認識宜求明確。其義首章八節已略見，參看十一章「播於樂府」條。

七絕歌謠結合胡樂變爲詞——徐嘉瑞近古文學概論三編六章云：「六朝時候，已經有七言四句的民謠，在民間大大流行，……到了唐代，更大大的流行！」「因爲新音樂按指外國音樂輸入，只有樂譜，沒有樂辭，……當時民間歌謠最流行的是七絕。……於是七絕的民歌和外國的新音樂結合成了

唐代有聲有辭的新樂章。」「用七絕體歌謠去做新音樂的樂辭，長短很不適合，所以不能不變為長短句。那麼，詞的產生，是由於新音樂和七絕體歌謠結合的成績，並不是詩一變而為詞，也不是文人創造出來的新體詩。」（參看八章首節所引徐氏原文。）

按徐氏之說，在上文述歌謠之末，已曾論及，茲就上文所未及者，再申論之。此說過分壓低中國音樂與文人詩，過分擡高外國音樂，而對民謠之生命何由自來，似尚未得其真，認為前期造成唐代新樂章者，是胡樂與民謠，清樂及唐詩無關；後期產生長短句歌辭者，亦胡樂與民謠，而清樂與唐詩仍不與焉。顧徐氏對此，祇有斷，並無據；祇看局部，未看全面。無據之斷當有所待，基礎未立，局部難行。例如謂七言民謠至唐代而更大流行，誠然事實，但徐氏書中除文人劉禹錫所撰之竹枝外，並未舉出任何一種唐代之七言民謠。雖在他方面曾提及雀踏枝、五更轉二調，亦未嘗察覺其傳辭中果有七言民謠者在。又如徐氏曾雜舉聲詩調名四十餘，謂皆七絕，但如山鷓鴣、太平時、拜新月、舍利弗、摩多樓子、拋毬樂等調，明明皆五言，亦並未有七絕傳辭，須覆查。即以確是七絕諸調之辭而論：除竹枝、欸乃二三調其聲原出民謠、其辭為擬民謠而外，其餘皆宮廷詩、或文人詩、或道家辭而已，亦並無民謠在內。徐氏問：「如陸州、伊州、涼州、渭州、甘州、氐州、婆羅門、……都是外國音樂，為什麼又都是七絕體呢？」此數調之傳辭，誠然是七絕體，但今所得見者，全部皆是文人詩，仍無一首民謠在內。是信念之中，惟有民謠方能與胡樂結合，而實例之中，卻全是文人詩與胡樂之相

結合，無一條彼此相符者。如此，以例破論，自矛自盾，顯然未可。更於樂府、古體及律詩之充樂章，斷為「已經死了的」，原文見八章首節。其實五律入聲詩者，至少有二十三調；七律入聲詩者，至少有九調；古體入聲詩者，有飲酒樂、中和樂、瞻箕歌、功成慶善樂等，擬樂府入聲詩者亦有花遊曲等，並不嫌其已死，亦並未死。強調惟有民謠方合格，惟有民謠方「有生命」；但一旋踵間，欲表現長短句詞之產生，又立翻七絕歌謠之缺點，認為「長短很不適合」，不復顧及其「有生命」，轉變似嫌突兀。民謠有生命是實，若「長短很不適合」是虛。如徐氏說，到長短句詞既產生時，乃取七絕之地位而代之，究不知七絕之民謠生命此時尚保存否？抑尚未達到「已經死了的」一步否？誠不能無疑。總之，此項舊說中，有四點可議：一、對唐樂祇認有胡樂，不認有我之清樂，遠違史實；二、抑低文人詩過分；三、闡揚民謠，未中肯綮；四、於詩與樂之結合，祇用朱藻一派填實和、泛之說而已，未免狹隘。合此種種，故於唐代所謂「新樂章」之眞象，未能說明。

詩樂窮而後詞樂興——周貽白中國戲劇史第四節：「唐代歌曲，不問大曲、小遍，皆為五、七言詩。但這項體制，究覺變化太少，聲調上雖能宛轉求工，終有窮盡的一天，於是便產生所謂詞體。」

按唐歌辭內，不問大曲、小遍，齊言而外，雜言早興；敦煌曲內所載尤多，並不以五、七言詩為限。至歌辭之用七言者，聲調仍能宛轉求工，其事因得無窮無盡，雖至今日，民間歌謠及皮黃戲辭、江南彈詞內猶然。對皮黃戲辭如此，周氏亦原有此意，此處却未綜合見義。詞體之產生，原因並不在詩體不能合樂。此中糾纏宜

解不宜結，上文「小詞出於隋宮」條見之。

長短句詞之聲調來源，重在律、絕——蕭滌非論詞之起源云：「據唐、五代諸初期作品，詞之聲調之來源，……有以下之三方面：（一）出於外來之裔樂，（二）出於里巷之俗樂，（三）出於固有之律絕。而尤以律、絕爲最重要！其『豪家自製』花間集序：「『楊柳大隄』之句，樂府相傳；『芙蓉』『曲渚』之篇，豪家自製。」雖亦有之，然不足語於此三者之列。」

按不曰「律、絕之樂府」或「有聲之詩」，而曰「律、絕」，取其一般性而已，於義乃欠明確。所謂「最重要」之旨，仍是「詩餘」說與「塡實和、泛」說等之總和，其不可通處，已屢見上文。且蕭氏所論中，尚有二點難於自圓者：（一）在唐人歌詩之盛時，配律、絕之聲調已有爲「夷樂」者，里巷俗調之辭亦有用齊言者。此兩層均可參考上文徐嘉瑞「七絕歌謠結合胡樂變爲詞」之說。或聲或辭，實際乃彼此相通，難於強判爲不同之三方面。試看蕭氏對「夷樂」所舉之例爲甘州，爲蘇幕遮，而二曲之辭卽爲五、七言絕；對「里巷」所舉之例爲竹枝，爲採蓮子，其辭復爲七絕。上文八章一節所論之歌謠，皆「里巷」也，亦皆七言四句也。五更轉七首，十二月相思十二首，皆「里巷」也，亦皆七言四句也，——尤爲著明。（二）「豪家自製」多就原有之聲加以增損配合，翻爲新聲而已。此種原聲在開、天間，仍不外胡部之外國樂與法曲之淸樂二系。如玄宗依胡聲製定之曲，據羯鼓錄所載，已有九十二調。同時玄宗又酷好法曲，其緣淸樂所定者，數量方面或亦稱是，特今所知者才三十左右

耳。他如歷朝太常所製、邊將所進、豪門樂伎與知音文人所翻，就趣勢言，多數宜皆在里巷俗調之外。今於「里巷」則列爲一科，於「豪家」則謂不足語於其列，似欠平允。豪家本人誠惡且愚！若其門下所豢樂舞伎工之德、容、才、功，則皆不可沒。

竹枝子由竹枝孳乳而來——蕭氏論詞之起源：「雲謠集雜曲子所載之竹枝子二首，則已併『竹枝』、『女兒』諸和聲（指孫光憲七言四句竹枝之所有。）而爲實字，遂成長短句。二首文句……與七絕體之竹枝亦不甚相遠，知必由孳乳而來。此詞之作，應在孫光憲之前，亦足爲竹枝自始即有和聲之一證。竹枝子……腔調雖出於里巷之竹枝，而其由七絕體之竹枝變爲長短句，則亦未始不緣塡泛聲也。」一九五九年蕭氏解放集內有論詞之起源，說與此同。

按擧蕭氏此說，旨不在辨明竹枝一調之源流而已，而在見唐代曲名與曲調，近人每未求其眞象，若又不顧辭之韻律與作者之時代，但多牽附，以證成詩變爲詞之說，則影響所及，何止一二調之源流被掩蔽而已！竹枝子之名載敎坊記，說明其曲之創始，至遲在玄宗朝。另調竹枝，其發生時代至遲亦在盛唐，唐馮贄雲仙雜記謂張旭醉後歌竹枝，反覆必至九回乃止，可證。惟張旭所歌，是否已爲七言四句，尙無從辨明，容或已是雜言。方敦煌曲未經發現以前，世人不知竹枝子之調如何，亦無從揣測其與劉禹錫等所爲竹枝有如何異同。今看敦煌之辭，前後片之句法平仄相同，但皆作「七五六七七」，兼叶二仄韻與三平韻，去劉禹錫、孫光憲二

家之辭均太遠，不得謂之「不甚相遠」。尤其平仄彙叶與分叶一點，甚爲突出，已造成齊、雜言兩調交流上之障礙，彼此實無從牽附。至於孫光憲之世次，已五代末，距開、天間且二百年。所謂「孳乳而來」，究由開、天之調孳乳孫辭？抑由孫辭回頭倒退，以孳乳二百年前之竹枝子歟？蕭氏既指竹枝子之辭作於孫辭以前，則對此種情況，不能不慮。蕭氏所以謂竹枝自始即有和聲者，乃因竹枝子字數多，竹枝字數少，其和聲又極顯著也。是亦據後代以斷前代，未免戾而不順。倘查明初、盛唐即有竹枝，竹枝子或由初、盛唐之竹枝來，與中唐之竹枝無干，彼此並無詩、詞轉變之關係存在，應較接近事實。清王士禎居易錄云：「竹枝本名竹枝子，與採蓮子、山花子、水仙子、南鄉子、赤棗子、生查子等並列。今獨去『子』字，但云竹枝。」王氏未暇研討「獨去『子』字」之故何在，祇就現象立說而已。又不睹敦煌曲竹枝子，宜其說如此。

律、絕變詞之不塡泛聲者有兩類——蕭氏又謂「初期詞體乃甚多由律、絕變來」，有塡泛聲與不塡泛聲之別。不塡泛聲者又有兩類：或文句一仍律、絕之舊，「多直接由詩卸入」，保持律、絕原形，如八拍蠻、浪淘沙、楊柳枝、竹枝、採蓮子、生查子、醉公子、瑞鷓鴣等是。或略變律、絕之文句，如閑中好、漁父、醉花間、鷓鴣天，乃將某一五言省爲三言，或將某一七言變爲三言兩句。至若唐張松齡漁父詞之爲「七七三三七」，乃由梁李夢符漁父引之七言四句變來；又若湘山野錄載陳彭年之七律，都下好事者以鷓鴣天曲之聲歌之，乃鷓鴣天出於七律之證。

按「詞」之定義與範圍，廣狹由人。廣之：則浪淘沙、楊柳枝等聲詩，乃合樂之辭，原本是曲子，在一家門裏，不在門外，便不必有「變來」之說。狹之：凡非長短其句調者，概不得謂「詞」，則浪淘沙、楊柳枝等直接由詩卸入，依然是詩，原形完全未改，亦難許其已經「變來」。似此說法，有類自封疆域而自破之，似無甚意義與作用，可不必。至於路變律、絕文句之所謂「變」，亦難成立。因在此種「變」內，字句不但可增，而且可減，不外上文七章所陳劉、王二史中所列之「變」，乃屬主觀想像，並非客觀事實。設換一看法，指為各有其聲，各有其辭，並無「母調」、「子調」蕭氏語。之關係，則反較接近事實。蕭氏乃謂唐之雜言曲子由朱梁之詩變來，是又成子生母前矣。鷓鴣天為北宋調，不宜與唐曲子閑中好、漁父等同論源流。所謂「初期詞體」，未能時而指盛唐，時而指北宋，因如此又將有祖孫同輩之嫌。

和聲可隨時增添——蕭氏據楊柳枝之和聲變為實字，成「添聲楊柳枝」，又見宋朱希眞楊柳枝作「三二三二七三二」之調，「江南岸，柳枝！江北岸，柳枝！折送行人無盡時，恨分離！柳枝。酒一杯，柳枝！淚雙垂，柳枝！君到長安百事違，幾時歸？柳枝！」遂謂一曲之和聲非一成不變，往往隨時增添。又見此調之每片中，三言之句雖已脫離和聲用語，而二言之句三，仍皆曰「柳枝」云云，遂指為「新添聲」後之「新添聲」，猶未經塡以實字，所謂「隨時增添」者也。

按楊柳枝乃唐調，添聲楊柳枝之辭乃五代調，溫庭筠集中被人列入「新添聲楊柳枝」之名目，但其辭依然是七絕而

已，既未見其「添」，亦未見其「新」。朱氏楊柳枝乃宋調，三者不宜並作一調討論。如此，將宋調認作唐調添聲以後之又添聲，而信調內和聲並非定型，可以隨時增添，其無基礎，未足憑依，可知。沈、朱、胡、方諸家在和、泛、虛、纏諸聲中之紛爭，原皆爲和聲之所在，原辭尚不敷分配，而欲隨時增添襯字、襯句，趕上腔調，力求填滿，以利便歌唱。豈復有反其道而行之：不謀添字，而謀添聲，謂和聲可以隨時增添之理。如此聲、辭雙方同添不已，所謂「填實」之功，將何時可竟？豈非益滋紛擾？朱調中連用「柳枝」二字者三，乃修辭上之安排，若易他字則不美，未必仍是虛聲未經填以實字者。填實和聲之說，初起於北宋沈括，卽覺支離。自後明、清人承其說者十數家，無一允當。蕭氏仍然守之，且復增多葛藤，煞費疏解。固知此說終於推演不通，不如其已耳。

惟長短句協樂有韻律——胡雲翼宋詞研究：「唐玄宗的時代，外國樂（胡樂）傳到中國來，與中國古代的殘樂結合，成功一種新的音樂。最初是只用音樂來配合歌辭，因爲樂、辭難協，後來卽倚聲以製辭。這種歌詞是長短句的，是協樂有韻律的，——是詞的起源。」

按胡氏對盛唐所有中國前代相傳之音樂，謂之「殘樂」，其重視胡樂似已超過分際。所謂「樂、辭難協」之辭，可由下文「這種歌詞是長短句的」推知，乃指齊言之詩與樂難協也。接曰：「是協樂有韻律的，是詞的起源」，言外之意，將謂詩樂便不協樂，無韻律，甚至是方板而苦惱。試問尊前二八九首中，有一三五首是齊言，幾占

一半；花間五百首中，有百零八首是齊言，占五分之一：時至晚唐、五代，雜言曲子體已經大興，彼不協樂、無韻律者，何以尙被保留如此之多？更試設身爲彼「綺筵公子、繡幌佳人」輩見花間集序。思之：對此類旣不協樂又無韻律之歌曲，何以同時仍須繼續歌唱不已？豈非自尋苦惱，自討無趣歟？若在尊前、花間以前者保留齊言之多，歌舞齊言之盛，更無論矣，更難解矣。吾人於詩樂、詞樂之間，倘存心非加一番抑揚、軒輊不可，遂罔顧史實之全面與情理之必然，終於陷入牛角，無處轉身。

唐代民間流行小詞——范義田詞與詩的關係及其形成發展：「到了唐代，簡短整齊的絕律詩旣已形成，而民間却流行着依於自然的小詩。指長短句。……閭巷男女因蘊蓄着幽微婉轉的情緒，表現出來的自然成爲曲線式的詩體。指長短句。……他們用不着寫出莊重的情調，只要以輕快短促的句調，寫其簡潔含蓄的情思就是了。而曲線式的抒情小詩——詞，就是這樣合乎自然的要求而產生了。」東方雜誌卅卷廿二期。

按范氏初非眞覺詩體之已弊，不利於民間，定須加以貶斥，徒因欲遂其關於詞源學說之主觀願望，始不得不如此想，原一般探討詞源者所慣由之途逕、常有之態度也。顧此中包含問題甚多：如所謂「民間」，究竟如何區劃始當？唐代民間不唱詩，專唱雜言，或少唱詩，多唱雜言，將何從統計決定？與上列徐嘉瑞之說「七絕歌謠結合胡樂變爲詞」條。甚抵觸。後世對於詞、曲二體風格之分野，是否可以移用於唐代民間之對於詩與

雜言曲子二體？指「曲線式」及「輕快」諸說。此等問題所在，俱足指明范氏之說實不易成立。全部敦煌曲辭不啻一面明鏡！一經照臨，便知唐代民間一樣歌詩，而民間以外，一樣歌曲。上文八章首節所論歌謠，皆指齊言。十一章「紀事」已特列民間歌詩一節。至范氏言外指詩體齊整不自然，必難達「曲微婉轉」之情、「簡潔含蓄」之思，其失與前條胡氏之所有者正同。

由詩到詞乃娼妓之力——王書奴中國娼妓史五曰：「全唐詩附錄的話，比較朱子語類說得明白。『並和聲作實字，長短其句，以就曲拍』，兩句話是很合於事實的。因無論詞或曲，以詞句入樂譜，總仍是有和聲或泛聲的。但在唐朝初年，古樂府淪亡，歌詞多用五、七言詩時代，歌詩的娼妓應用了泛聲或和聲，無形中詩已變成長短句，漸漸的五、七言詩遂被驅入文學範圍，新文體的詞遂代之而興。」又曰：「看完了這一段，指碧雞漫志論歌詩。知道唐代妓女以文人詩譜入樂曲，確是一種事實。但拿格律整齊、字數一定的律、絕句作爲歌詞，而用變化錯綜的樂調來配合她，自然極感到難以妥協。而當時古樂府已亡了個乾淨！外國樂如潮湧的輸進來。……急意當妓女唱詩的時候，她們必定是要好唱好聽，已經應用了胡夷里巷之曲作爲歌譜。或在字的中間加和聲，或在句子裏面插泛聲。她們大半是能誦詩，或者且能做詩。甚或將泛聲、和聲塡以實字，無形中詩已變成長短句了。……溫庭筠諸人乃迎合妓女心理，……努力做按譜塡詞的工作。詞之流行，到了晚唐更廣，但無形中妓女促成

之功，實不可沒！」

按「無論詞或曲，以詞句入樂譜，總仍是有和聲或泛聲的」云云，意在樂歌中字少聲多，凡配字後尚有餘聲，便是和、泛。如此立說，嫌於和與泛不分，何謂和、泛，根本未講，而聲與字之實際關係未明，其說便難通達，——一也。唐初古樂府並未「亡了個乾淨」，唐人每用六朝樂府舊腔，而換入近體詩之新辭，參看前章「樂曲換新詞」等條。——二也。胡夷、里巷之曲固有「好唱好聽」者，華夏之聲亦有「好唱好聽」者。長短句詞入胡樂，同時亦入清樂，所謂「交叉律」是，——三也。和聲非無中生有而能加，泛聲亦非自外生成而能插，——四也。誦詩與吟詩、歌詩不同。但凡識字者，便能誦詩，不成專長，此事似不足爲妓女過分增重。長安妓以能誦白學士長恨歌自添身價，說明當時一般妓女識字者少。——五也。就和、泛以配辭定譜，是譜曲之事，是樂師之精詣，非一般樂工所能，更非祇習歌舞之一般妓女所能，不可囫圇無分辨。——六也。一般唐妓嫻歌舞，不嫻詞章；既不能定譜，亦不能作辭。歌辭之爲齊、雜言，絕大部分出於作者之定稿，而非妓女臨歌所能改訂。王氏將協調和、泛，轉變齊、雜，創興歌辭新體爲長短句，悉歸功於唐代娼妓無形中之促成。其說在娼妓史內，或可如此強調以尊題，若在文學史、音樂史內，有全面之史實在，卻須鄭重，不容過分，——七也。

解散近體詩，成長短句——龍沐勛試談辛棄疾詞語文教學一九五七年三月號。云：「詩人抵不住這一股洪流的激盪，指雲謠集雜曲子等長短句歌辭之盛行。開始轉移方向，把平日所最熟習的五、七言近體律、絕

詩解散開來，依着各個流行曲調的節拍，寫成參差不齊的長短句，作爲緊密結合音樂的歌詞。這種歌詞，由於詩人們的加工，就以嶄新的面貌出現於樂壇，而被認爲是直接樂府詩的傳統。」

按龍氏此說可商討者有三：雲謠集編纂時期與雜曲子寫作時期大致如何，宜先指定，方好推論。此等時期，若指中、晚唐，則所謂詩人「轉移方向」之「開始」，當亦在中、晚唐。彼晚唐、五代所編之尊前、花間二集中所見齊言分量，何以仍有百首或二百首以上之多？見上文「惟長短句協樂有韻律」條。設若雲謠集內長短句有若干首且屬盛唐作品，則對中唐曾經掀起歌詩、舞詩之高潮一點，詳四章十一節述楊柳枝等調。於勢將更費解釋。憑二集中齊、雜言並載之情況以斷：此中所有之「方向」，分明是魏、晉、六朝樂府詩以來一貫無改之老方向，即齊、雜言同時並用，譬如人有雙足，鳥有雙翼，無所偏廢也。至唐代歌辭，惟其能於齊、雜言仍然並用，仍然守此傳統不改，然後方足以云「直接樂府詩的傳統」。龍氏反謂祇要長短句一體之形成，如翼之單、如臂之隻以後方爲利便，不須聲詩同時存在，必俟聲詩被「解散」、變形滅迹以後，方能認是「直接樂府詩的傳統」，何歟？試看魏、晉、六朝所有樂府詩體豈全是雜言，並無齊言歟？抑已曾加統計，齊言縱有，僅占極少數歟？——一也。「解散」二字含義嫌太重，較之沈括、朱熹所稱之「塡實」和、泛聲云云，又大不同。揣「解散」之意向，勢必如田藝衡對渭城曲原辭之所爲：將七言多加割裂，演成「飛花三疊」「渭城朝雨、朝雨，朝雨浥輕塵」。下三句仿此。或「飛花滾三疊」「渭城朝雨，渭城朝雨，浥輕塵，浥輕塵」。下三句仿此。等式，而後始符

「解散」之含義。然田氏所爲，乃明、清之際，於詩樂、詞樂俱已無從興作，然後遐個人興趣，翻成一種文字游戲，聊以解嘲而已。類此諸式，在唐、在宋，俱未嘗現實於歌壇；其爲歌壇之現實，有如溫庭筠作訴衷情、河傳等調，短語促韻，二三其言者，又皆適應其聲節而後有，豈支解七言詩以成歟？——二也。「解散」說與劉永濟之「裁截」說相近，見四章七節疊句唱法。龍氏想像詞之產生，由「解散」起，經過「寫成」，初步乃得長短句；或再經過「加工」，最後乃得「嶄新的面貌」之詞，其中都不免示人：詞以詩爲前身，以詩爲原料。其實既有「各個流行曲調的節拍」當前，文人已可直接按調填辭，所成者便已是「嶄新的面貌」矣，何必定要不放過五、七言近體，而加以「解散」，定要在詩詞之間，牽連爲成品與原料之關係而後可歟？彼「詩餘」舊說，已不値吾人留戀，若此種關係之牽連，終不出「詩餘」舊說之窠臼耳，——三也。燕樂雜言歌辭始於隋，清樂雜言歌辭始於漢，雅樂雜言歌辭始於周，均按「共存律」與齊言歌辭分鑣並騁，已屬自然現象，毫不足奇。何以在燕樂歌辭之有雜言，會獨成一股洪流，向人激蕩，使人抵不住歟？——此則三點以外之又値商討者。劉大杰文學發展史一大「詞的興起」章：「再如詩體過於整齊，樂譜過於曲折繁長者，專添一些和聲，還不能歌唱，因此只好將詩句改頭換面，長短其句，以就其曲拍，於是文字增多了，句子也變成長短不齊的形式。這種削足適履的辦法，自然是爲了音樂的限制。」說與龍氏「解散」說同。雜言體自有其六朝樂府內之根幹，依託燕樂，土生土長，自發自榮，非從詩體上嫁接或寄生，亦非假借詩體作原料，「改頭換面」之成品。此與龍、劉二君之主張孰是孰非，終當分曉。

絕句整齊，不合樂調——劉永濟宋代歌舞劇曲錄要總論曰：作於一九五七年一月。「絕句詩皆是整齊的五、七言，不合樂調。」又引宋人沈、朱、胡三家塡實和、泛聲之說後，曰：「這樣一來，五、七言整齊的句調，便成了合乎樂律的長短句了。」

此條乃主張塡實和、泛，化整爲雜最樸素之表示，正說明宋人此一主張影響後世者太大！雖遲至一九五七年，其說依然見採於國人；且於其說本有之質與量均仍舊貫，原封未動，誠一値得注意之現象。深感風氣開人，每至習非成是，使學說難於進展，而歷史眞象遂不易顯白也。按宋詞、元曲中陽關三疊之唱法與唐詩渭城曲之三疊唱法，本不相侔。若彼此之辭格，則距離更遠！而劉氏認爲詞、曲之三疊，乃詩之擴充。詳四章七節。其說正基於上項「整齊」便無調、「長短」方合律之一信念，結果毫釐千里，不知所歸，勢所必至矣。

唐宋詞之開端——陰法魯於一九五八年說明唐代歌曲情況，見全唐詩中的樂舞資料。曾曰：「唐代……在樂人創作的樂曲中，有一些是根據當時膾炙人口的詩篇而製譜的。……最初，樂人選擇整齊的五言或七言詩，配在樂曲裏唱。詩人爲樂曲作的歌詞，也都是五、七言詩。後來，逐漸試驗着，依照樂曲的節拍，而塡製歌詞，句子或長或短，當時稱爲『曲詞』或『曲子詞』。——這就是唐、宋詞的開端。」

按此所云云，祇能指爲詞或隋唐詞之開端；若宋詞之開端，旣已直接繼承五代長短句體之後，豈尚有由五、

七言詩轉變之經過歟？陰氏此說，乃沿守前人舊旨，並非自創，但其中問題頗爲突出，有若鯁之在喉，或眯之在目，不容不剔者：（一）隋楊業、王胄有紀遼東四首，對於陰氏所謂「依照樂曲節拍，塡製歌詞，句子或長或短」云云，實已一一做到，是康莊早鋪，而絕塵無阻。何至遲入唐代之「後來」，對於此等二百年前之歌壇習俗、藝苑常情，一旦忽又迷其途逕，有須「逐漸試驗」，摸索向前者？事實眞象究何在乎？（二）倘謂唐代曾經樂人之手，選五、七言詩，配在樂曲裏唱，分明示此等五、七言詩原非此等樂曲之始辭，則此等樂曲之始辭必另有所在，不會落空，若疑唐代俗樂有原本無辭者，則亦想像居多，難舉可信之例。說詳教坊記箋訂「曲名」之後。且其體必非五、七言，而早爲長短句；果爾，唐代既早已有長短句辭在矣，尚何賴「後來」始「逐漸試驗塡製」？（三）倘謂詩人凡爲樂曲作歌辭而用五、七言詩體者，使未嘗依據原樂曲之節拍，試問如八拍蠻調，明明七言四句而已，並非七言八句，既以四句而歌八拍，將如何證明其乃未依據樂曲之節拍歟？倘謂唐人歌詩一般皆無節拍，皆不知合節拍，凡流傳唐樂節拍之文獻皆不足憑，則唐代音樂造詣水平一低至此，毋乃驚人！雖若號稱「盛唐文化」者，在歷史上亦何足數？然則類如本書上文四章之末所陳種種，有朝野歌詩感人深切之一般情況，有宮廷法曲造詣精微之特殊情況，豈概屬虛幻，全非史實歟？（四）唐人凡稱「曲詞」或「曲子詞」者，並不限於長短句，即五、七言詩一樣稱爲「曲詞」或「曲子詞」。人所共覩者，如趙崇祚花間集自序，謂「詩客」作「曲子詞五百首」，而五百首中，則有一百零八首五、七言詩在，其爲「曲子詞」，初無別也。

五、結說

綜上各條所示，可知自宋以來，學者於唐人歌詩一事，局部雖有精識，若對大情況每不了了。宋雖去唐不遠，而多數唐譜已晦，唱法不傳；北宋人所說者，僅限於陽關三疊與小秦王借聲之二三事，於其他則大都逆料與臆斷而已，並未依據更多之史料，實事求是。南宋如王灼、姜夔諸家，頗曾掌握唐樂情況，但於唐詩唱法固不談，於北宋人一系列理解之當或不當，亦不加可否。吾人對此，寄望於宋人者原甚切，而宋人之所予後世者，或僅着邊隅，或顧此失彼，終未曾具體傳達唐人歌詩之績業，豈非憾事！歷明與清，空虛如故；沿及近代，保守依然。對于此事，人皆篤信宋說，而置唐代可驗之事實於不顧，所持者乃愈趨愈遠。甚且由乖違而涉怪異，因矯枉而致矛盾，太過、不及，同時有之。故上列各條中，曾於多處指明其對比曰：「恰恰相反」，實非無故。求如全唐詩凡例之識大體，詞綜汪序之得關鍵，錢希言、盧秉鈞之貫通史實，張長弓與鄰邦學者森槐南、目加田誠二家之客觀重於主觀已難能可貴，大不易覯。茲所辨析，雖亦有以臆說疑臆說，尚難云定論，但本書上下編中，有關之資料逐漸萃集，已遠遠超過既往。海內學者正不妨就此大宗之資料，溝通、印證，別運機樞，啓發眞諦，早日昌明此藝，用以充實我民族之新文化，使益光彩煥發，豈非勝事！爰於編末，再貢悃

觖，傾其顒望。個人所業者無當，固用惴惴，若所懷者無窮，則又不勝其殷切耳！

附存

唐聲詩上下編外，原輯有聲詩集四卷，約一千五百首，皆唐人有聲之作，茲雖收供內部檢查，未予發表，但於上下編之立說並無影響。惟此集之前後分具凡例十六條及「編餘札記」六節，可助理論作證，爰附存於此。

第一、聲詩集凡例

一、此集非供讀者欣賞文字之用，亦非純文學「主文」之正面著錄；僅志在收集唐、五代歌辭中作五言、六言、七言者，使與同時期之長短句歌辭、一般人稱爲「唐、五代詞」者，從體格上劃分界限，有所區別；又與同時期之徒詩、未經歌唱或未經結合樂舞者，從作用上劃分界限，有所區別。因之，此集與一般曲子、大曲、詞、曲之總集、選集完全「主文」者，從目標到形式，均有所不同。

二、此集原與唐聲詩之理論及格調三鼎足，其意義與作用有三——

（甲）爲有志探討唐、五代朝野歌詩一事之眞象者，儲備較充足之實際原始資料；在對此所列上下二編考驗虛實、審定得失時，並可有較多之依據。

(乙)爲研究唐、五代長短句歌辭及所謂「詞之起源」者,樹一敵體對象,以便作密切比較。

(丙)爲研究漢、魏、六朝樂府詩者,在流變上多一宗具體之參考資料。

三、此集悉本聲詩理論所立諸說輯成。唐、五代詩凡曾經作歌辭、或準備作歌辭、或可能作歌辭者俱錄,比格調所取標準較寬。凡調名失傳之聲詩,俱在擬調名或「失調名」三字下,收入本集。凡因其他條件有虧,一時尚不能訂作格調者,均爲之預儲於此集內,以俟續訂。失調名僅占百分之二十三。

四、此集所收歌詩,仍有其較嚴一面之標準——

(甲)凡明知是吟辭、非歌辭者,如唐代所傳大宗佛辭偈讚與變文之吟辭少數聲樂依據明顯者除外。及講史所用之詠史詩等,均不錄。

(乙)凡已歌入大曲者,如杜甫贈花卿七絕、高適「開篋淚霑臆」五絕、薛逢涼州辭等,均不錄。另錄入唐大曲稿。

(丙)凡雅樂舞之歌辭用於郊廟以樂神者,雖屬近體詩,亦概不錄。用在燕饗朝會以樂人者,便不同。

(丁)唐人曾指全部選集《國秀集》二百餘首均「可被管絃」者,或指爲「樂府正聲」三百首,梨園初入教青娥」者,指施肩吾作。施集中爲五、七絕以「詞」爲題之作,尚有三十餘首皆可能爲聲詩,茲均未錄。本集祗各錄其具有調名或擬調名之數首而已,並未全錄。

(戊)民謠中凡涉僞造、爲封建政治作讖語者，雖接近聲詩，亦概不錄。

五、此集既主聲，不主文，乃從詩篇求其聲、容，並非從作家看其作品。所錄歌辭，自具標準。其中有當時本即截取原作之一半者，或截取長篇之末數句者，亦有當時原即全篇出於借用者；正文以外之和聲、疊句等，有據必錄；傳奇說怪出於唐五代，凡有聲樂依據者，祇同一律。……因此種種，乃不能照一般總集之辦法，以作家繫作品。即「以人繫辭」。

六、此集雖不主文，仍有其闡明意義、突出內容之一面，即通體按照歌辭之內容以分類編排是。爲使精華糟粕一目了然，甚至多立名目，不避繁瑣。其義詳唐聲詩上編八章概說及此集後之「編餘札記」。計分——

甲卷——民間之寫作，或描寫民間生活比較顯著者，分怨思、頌美、諷刺、風土、水鄉五類。

乙卷——一般士大夫或文人之寫作，分振武、邊情、詠史、感時、述懷、思遠、送別、離憂、行旅、嘆逝、榮衰、哀挽、春興、醉公子、閑情、傷春、秋思、佳人、閨情、戀情、風情、妓情、筵宴、歌舞、鳥、花、柳二十七類。

丙卷——統治者或宮廷方面之作品，分朝會、應制、啓悟、阿諛、獻壽、設教、宮中樂、宮怨八類。

丁卷——釋、道及所謂仙、怪、鬼等作品，分佛性、道情、假託仙怪三類。

凡一辭可入兩類者，入其更顯著之一類。如丙卷「宮怨」類之折楊柳三首，亦可入乙卷之「柳」類。

七、編次既按內容，凡有多首聯章者，倘出於原作，而內容一致，仍然聯章；否則乃出於編集者之手，同調彙列而已，非眞正聯章，即按各首之內容，分入各類。

八、編次既按內容，與唐聲詩上下編，即理論與格調兩部分相聯繫處，將不便檢查，用特分人、分調，編入索引。

九、此集既以主聲爲本，對於每一首辭之惟一要務，當在指明其所具之聲樂依據如何，約分下列五類——

（甲）有曲調名——原辭有曲調名，如五更轉、鵲踏枝、楊柳枝、浣溪沙等是。集中調名多保持其原狀，不求統一。例如楊柳枝亦有作「柳枝」、或「柳枝詞」、或「楊柳枝詞」者是。如因所據之本有改動，不符原作，仍予注明。

（乙）有擬調名——原辭具備標題，而可以直接代替曲調名者，如杜易簡之湘川新曲、白居易之長洲曲新詞、王表之成德樂等是。亦有情形特殊，可就辭內提出擬調名，以代「失調名」者，如十二月、十種緣、化生子等是。其解釋多已見於唐聲詩上編「待訂資料」一章，此集

但舉擬調名，不詳解釋。

（丙）有充作歌辭之證明——原辭具備標題、雖不能充爲擬調名、而已足以證明其爲歌辭者，如王之渙之宴詞、岑參之胡歌、徐凝之樂府新詩等是。其解釋亦在唐聲詩上編「待訂資料」章，此集但見標題，不詳解釋。

（丁）有歌舞本事——原辭曾有歌唱或舞蹈之本事者，已多見於唐聲詩上編之「紀事」章內，必要時本集再予注明，以見有聲之據。設該章所見尚有不足，於此集原辭後並予增注。

（戊）原載於歌辭性質之專集、選集、總集者——專集如二主詞、陽春集等；選集如尊前集、花間集、唐詞紀等；總集如樂府詩集「近代曲辭」等。後者「近代曲辭」所載，往往不著作者姓名，顯然並非直接採自當時留傳之唐人詩文集，可能由專門歌曲集或樂譜內錄來，其爲歌辭之證明，益覺有力。例如甲卷「頌美」類顧有道歌，本事及歌辭雖出於舊唐書，仍以樂府詩集爲其聲樂依據。從聲樂依據之證明力言，明董逢元唐詞紀所載較尊前、花間、樂府詩集等爲弱，但較全唐詩爲強。

十、和聲辭或疊句或附加辭、凡原辭傳本內曾保存者，集內概予保存，並作小字偏行，使與詩之本辭有別。至於句首或句中之襯字爲數甚少，不復分別大小字。

十一、各詩凡原有內容題目者，照列於調名下，並曰「原題」云云，以與所加之擬題或其他說明

有別。

十二、傳辭有異文者，擇要迻錄。淸人以爲歌辭異文每與合樂有關，未容全略。詳本書下編格調扶南曲(二)。惟全稿性質旣不主文，此類異文之出處乃不復詳贅。敦煌曲之異文甚繁，已詳敦煌歌辭總編，茲不複引。他如作家小傳等，與聲樂依據無關，非本集體裁所需，一概從省。

十三、編錄時遇有心得、或其他有關之說，曾隨手札記，以備遺忘。茲選其爲唐聲詩理論與格調二編所未詳者若干則，附於卷末，以代序跋。

十四、日本所傳之唐樂及其他樂類內，每用漢文之辭，作五、七言詩，其可信爲傳自唐人者，已入本集；尙待考者，已補記於編末「札記」內。惟此項資料所知太少，尙待增補。

十五、傳辭有調名、而殘存一二句、凡可定其句位者，皆加缺字符號「□」，列入集內。若僅存一句，無從知爲第幾句者，暫不入集，而略見於「札記」內。

十六、三稿構成雖已從多方面注重客觀事實，但一經人爲安排，有若此集所示，恐仍難免主觀想像之處，即有背歷史之眞象，尙待讀者指出，以便修正。

第二、聲詩集編餘札記

一、談分類

皮日休魯望昨以五百言見貽過有褒美內揣庸陋彌增愧悚因成一千言述唐代詩歌聲文之盛，前所未有，亦本集宗旨所在，正好借以闡發。皮語曰：「……或作制誥藪，或爲官體淵，或堪被金石，或可投花鈿，或爲輿隸唱，或被兒童憐。……所以吾唐風，直將三代甄！被此文物盛，由乎聲詩宣。採彼風人謠，輶軒輕似鷁。麗者固不捨，鄙者亦爲詮。其中有鑒戒，一一堪雕鐫。……播於樂府中，俾爲萬代鑑。……」曰「麗者不捨」，本集之乙編也；「鄙者亦詮」，甲編也；「制誥、官體」，丙編也。「有鑒戒」者，「諷刺」、「頌美」諸類也；「投花鈿」者，「佳人」、「戀情」諸類也；兒童、輿隸同憐者，竹枝、山歌諸調也。——唐代文物比其他王朝爲盛，聲詩宣唱，確乎有功。從知本集由無而之有，對研求唐代文物言，實不可少！

全集四卷，詩約一千五百首，而乙卷獨有五百八十五首之多，占三分一有餘，並非偶然。說明在民間作品尚未經大量發現以前，唐代聲詩之「體」與「用」終以掌握在士大夫手中，卽屬於文人作品者，爲其重點，乃一不可掩之事實。

聲詩作用，第一在當時人民心中鬱結無限怨思，欲借此盡情傾吐。本集彙列此類：「怨思」之辭爲甲卷，以領全集，頗寓深旨。雖篇什不多，而義理甚著。明何元朗論唐人歌詩：「至天寶末，民多怨思，遂無復貞觀、開元之舊。」此曰「舊」之含義，殊不明朗。若指詩品言，則於事適得其反，毋乃有過重聲華、而過輕義理之嫌。詳唐聲詩上編末章次節。此集編制，倘循「以人係辭」之法，有若隋唐五代雜言歌辭稿之所採者，則無名之作家不能當前，將失卻此種重要旨趣，故本集堅持現有之編制不搖。讀者幸勿因其分類太瑣，甚至有春興、秋思，佳人、公子義詳下文。等等，遂以草堂詩餘或唐詞紀之分類，向遭詬病者目之。當知凡入此諸類之篇章，多出於封建文人，內容大抵空虛，風格無非尊前、花間之香軟頹靡，今所標目，與其實際本質正相符合，有若燭照，使其無所遁形。如此，對甲卷之爲民間呼聲、或接近民間生活比較可取者，亦覺昭著而突出，顧不可乎？乙卷「嘆逝」類首列崔國輔[illegible]頭花「怨詞」，怨何出與？含蓄不露，乃出於封建文人一向甘守「怨而不怒」之義者，奴性表示耳，與此有別。

甲編之怨思、諷刺，乙編之邊情、感時諸類，無一不言志者，其所以作歌，亦無一不以伸吐爲快者，於此正示聲詩之體與用何等廣闊！乃王易詞曲史謂凡「純屬言志之作，便無協律作歌者」，何歟？蓋仍從尊前、花間之內容立言，故狹而不中耳。「詩三百篇」之「詩」，本訓志。凡止於心者、或原在心者，皆是志，此說不刊。而「三百篇」固無一不歌，亦事實，故王說難立。

依內容以分類，作用頗多。對於作品所具之聲情，亦因此粗可識別。如「振武」類之詩聲必較雄壯，「怨思」類之情調必較幽咽，「風情」類之靡蕩，將不堪入耳。薛能「懸軍征拓羯」之柘枝，「振武」類遂入健舞，大鼓當風！李白子夜四時歌「怨思」類遂表千萬思婦之心，伸其惟一願望曰：「何日平胡虜，良人罷遠征？」陸龜蒙詩謂「歌謠數百種，子夜最可憐！」「歌舞」類凡聲情所系，去其歌辭云云，必皆不遠。全集分類之當否，並可賴此以作參考訂正。

施肩吾望夫詞三首，在全唐詩內，二首聯章，一首單列，疑原作不如此分，且全套必尚有佚文。其題目、內容、風格、口吻，與劉採春所唱「望夫歌」全同，可能亦用囉嗊曲唱，故同列一類。此辭與「思遠」等內容相近，惟民間生活氣息較濃，亦近於甲卷。

乙卷立「醉公子」一類，內容不多。以此三字爲聲詩類名，看似突兀可議，實則並非表彰，乃貶斥之甚耳。「醉公子」原是唐人習用語；其人在唐代封建社會之現實中，亦正占得一角，並不虛幻。劉希夷公子行及王維贈霍二山人詩內呼爲「繁華子」，顧況公子行內呼爲「輕薄兒」，崔宣詩題曰豪家子，雖均貶斥，尚是皮相，未入腠理；惟有李賀嘲少年詩喚爲「天上郎」者，批判最警！「靑驄馬肥金鞍光，龍腦入縷羅衫香。美人狹坐飛瓊觴，貧人喚爲『天上郎』」！……自說生來未爲客，一身美妾過三百。豈知斸地種苗家，官稅頻催沒人織！藏金積玉誇豪毅，每揖閑人多意氣。生來不讀半行書，只把黃金

買身貴。……」醉公子之性行、罪惡，於此乃得揭露無遺，貧富貴賤、矛盾至極！安得不以「天上」與「地下」擬之耶？醉詩分類如此，正從階級觀點出發，何嘗無意義？至於由正面着筆者，有李山甫曲江詩曰：「千隊國娥輕似雪，一羣公子醉如泥！」其人之形魄神彩，固躍然紙上，若其所具之一種荒淫糜爛氣息，亦並蓄於行間。時代中既有此輩剝削者之生活極度享樂、極度腐朽存在，彼極端頹廢派之音樂文藝，自然應運而生，爲之服役。尊前、花間兩集所以命名者，豈偶然哉！而今之文學史中論列唐、五代詞，莫不位「花間派」於正位，宗「花間派」爲正宗，豈非爲「天上郎」張目太過，對地下織布種苗人之措意太不及歟？試看集內「醉公子」類之八辭，多來自何源？而「花間派」之齊言在本集內，又以占何卷何類者爲多？一經比對，義乃益明矣。司空圖楊柳枝「昔年行樂」一首及韋莊「南鄰公子」等篇，俱可供此義作證。

二、議凡例

凡例第三條見此集編纂之目的，在顯示所載諸詩曾作歌辭、或曾「準備作歌辭」。何謂「準備作歌辭」？可藉一件生動事例以明之。白居易送蕭鍊師步虛詞十首，卷後以二絕繼之。其一曰：「花紙瑤緘松墨字，把將天上共誰開？試呈王母如堪唱，發遣雙成更取來！」可知一般步虛詞調在當時確

付歌唱，而其辭往往出於文人之手。「試呈王母」語，並不虛幻，蓋詩意實諛蕭鍊師爲王母也。蕭本貞元之內妓，曾經試曲昭陽，又工舞柘枝。在白氏辭卷送到以後，堪唱與否，蕭是名家，必有分曉，故白氏寫此十詞，乃準備供應名工，充作歌辭用者，並非漫爲近體詩而已，與王維之寫諸篇原爲徒詩，後始被人摘搯入調以歌唱者，絕不相同。惜此十詞於白氏長慶集中不載，致本集失卻一宗珍貴資料，遺憾非淺！ 許渾贈蕭鍊師詩序云：「鍊師自貞元初，自梨園選爲內妓。善舞柘枝，宮中莫有倫比。……迨今八十餘矣！霽膚花顏，與昔無異。……」試曲昭陽，亦見白氏詩句。

凡例第四條謂已入大曲者不收，可於此再見一要例：涼州詞在聲詩無五絕體，如全唐詩二〇所載薛逢涼州詞「樹發花如錦」五絕一首，同書二一又載同辭屬韓琮；全五代詩五八亦載此屬韓琮。乃大曲陸州歌排遍第一所已用，無作者名，故本集不收，不與大曲爭。 按陸州歌始見樂府詩集，相傳爲盛唐邊地所進；而薛逢、韓琮均晚唐詩人也。究竟大曲之傳不實歟？抑薛、韓集內之有此詩乃誤列歟？且一詩屬兩人，孰虛孰實，仍有矛盾待決。全五代詩五八、引胡震亨唐音戊籤紀事，謂琮於大中間爲中書舍人，而吳任臣十國春秋則謂王衍時唱琮所爲柳枝詞，一若琮曾在前蜀者，莫衷一是如此。

凡例第十三條謂文字之異同已擇要注明，按集內文字，大都擇善而從。如乙卷「振武」列失調名「哥舒歌」之後二句曰：「□□□□□」，更築兩重壕」，異文作「至今窺牧馬，不敢過臨洮」。馬敍倫讀

書小記云：「是作者就歌而文之。」此說甚確。改民歌爲絕句之事，不分古今，最不可爲。聲者啞之，質者文之，眞者僞之，文藝中何賴乎有此舉？

甲卷「頌美」、「諷刺」及丁卷「假託仙怪」，此三類辭之取捨標準略如下：（一）凡原紀載曰「歌」或「唱」，包含叶韻或拗格，皆取。（二）曰「語」、曰「謠」，則取其近體或接近近體者。（三）曰「吟」，別有聲樂依據方取，不單憑此一字。（四）記載中雖曰「歌」，既非近體，又別無聲由，而內容特嫌委瑣者不取。如太平廣記二五四引朝野僉載，謂曲江令朱隨侯，戚李、客蕳朱俱美，時號「三樵」（去聲，如「俏」），並歌之曰：「奉勅追『三樵』，隨侯傍道走」云云，不收。（五）時代不明者暫不收。詳唐聲詩上編十「待訂資料」之末段。

三、試統計

敦煌曲除大曲外，雜曲之爲齊言者，據現存資料，已有二一三首，占全集一二六六首百分之一六強。其中以十二月相思詞二套最有意義，惜文字殘損太多。雲謠集內抛毬樂作七言六句，因第五句五言已襯二字，故不以聲詩論，集內未收。斯六五三七載何滿子大曲，原本於第一、第二片之間，寫「明朝遊上苑，火急報春知，花須連夜發，莫待曉風吹。」相傳乃武曌作，與原曲辭無涉，亦非聲詩資料。而蘇聯藏本內有王梵志回波樂一首，及失名還京樂若干首，則均屬初、盛唐之聲詩，尚未能收入，其爲憾尤大於白氏十辭之逸。

郭茂倩樂府詩集載聲詩最夥，集中所收計有——

燕射歌辭 卷一五 二調，四首；

鼓吹曲辭 卷二〇 四調，四首；

橫吹曲辭 卷二四 一調，三首；

相和歌辭 卷二六、二九 二調，一七首；

清商曲辭 卷四五、四七、五〇 九調，二一首；

舞曲歌辭 卷五二、五五、五六 七調，一二首；

雜曲歌辭 卷六九至七八 一二調，四七首；

近代曲辭 卷七九至八二 五六調，一六三首；

雜歌謠辭 卷八三、八六、八九 一五調，均不知調名，姑作如此。一五首；

新樂府辭 卷九〇、九一、九五 一〇調，三四首。

以上十類一一八調，詩三二〇首，占全集辭百分之二五強。凡同見於尊前、花間二集者，均歸二集，不在上數內。其中五代人之作，郭氏祇錄牛嶠、和凝、孫光憲三家而已，不知其取捨標準何在，大是疑問。所分十類之名義，或見聲樂作用，燕射舞 或見聲樂體制，鼓吹、橫吹、相和 或見聲樂性質，清商 或見歌辭性質，雜曲、雜

歌謠、新樂府或見聲辭時代，「近代」顯然龐雜，亦未足據。

所錄據尊前集者一二四首，據花間集者一一〇首，合占全集辭百分之一八強。此外數目較多者，尚有據唐詞紀錄五二首。此書於聲詩之著錄有貢獻，倘對具體事實，作具體分析，自可得其功用，非四庫全書提要之編者所及察。唐詞紀曾提出張泌之夢江南、張繼之長相思等，曾羅致各家之楊柳枝辭，補充甲、乙二集處甚多。據全唐詩者尚未能作最後決定，總在三〇〇首以上，占全集辭百分之二一強。其中如挽歌詞八十二首之鑒訂，必須先從此書普查，獲得二五四首之基礎後，方能逐步深入，探得唐代朝野挽歌之聲辭情況，若泛從前人一意「主文」之選集、專集內分別求之，於事無濟。全唐詩普收民間俗歌及謠辭，不以村陋棄之。所據異本最多，列異文最備。又獲採永樂大典等資料，於聲詩集爲助尤大！對明人所編之唐詩專集不能望其全，而時人於收集唐詩之業，但知重視藝文類聚、文苑英華等書，未慮二書皆從「文」字出發，明明白白，已一面拒民間作品，一面又拒結合伎樂之作品，恰恰在本集宗旨以外耳。

集內五代作者二八人，辭約一七五首，占百分之一三強。惟失名之作者與其辭中，必尚有一部分屬於五代者，一時無從分判。如丙卷後晉之朝會樂辭八首等，尚可辨別。

楊柳枝、柳枝、折楊柳等，合得一百七十首，爲初唐迄五代一貫風行之詩調。至於在五代歌辭內

頗占多數之齊言浣溪沙收入此集者，亦總不過七十二首，尚不及上三調之一半，對全集辭數言，更覺微小，僅占百分之五強而已。展斯集者倘循過去觀感，以爲浣溪沙是詞調，不認爲聲詩，而在茲集中浣溪沙似覺盈篇累牘，觸目皆是，乃疑聲詩之能有斯集，殆倚此等「亦詩亦詞」之曲調來撐門面，則離實際太遠矣。

四、學裁鑒

「裁鑒」就大處言，與下節之「審訂」較瑣屑者不同。此節從本集與其他四種編選本之比較中見義，概括「三稿」，不止與本集一稿有關而已。

（一）清杜文瀾輯古謠諺，劉毓崧序曰：「採摭期於至詳，裁鑒期於至審，體例期於至密，訂正期於至精」，所言頗得要領。杜書於四者之中，採摭誠詳矣，訂正果精矣；若凡例雖密，惜不能皆行，裁鑒雖審，猶未見皆當。尤其「裁鑒」，其事本難；一人所斷，不易悉當也。杜書甚大，茲僅就與三稿有異同者，約略言之。

本集於詩以唐代之近體爲主；唐代近體兼用五、六、七言，是史實，故本集內對五、六、七言並舉，無所軒輊。杜書於六言體驗不足，以爲異端，於凡例中拒之曰：「迴波歌詩不錄，……即六言體。」

按自二言至七言，不過字數之多寡而已，皆可以爲詩，其中六言，何獨不可？是非所在，果有何顚撲不破之理爲據乎？況唐代迴波之始發於「下兵」，與謠諺尤近，終不可廢。杜氏於凡例中所言雖然，其書之實際並不盡然。如卷一引毛詩草木蟲魚疏：「四足之美有麃，兩足之美有鷸」，卷三引埤雅：「荷華日舒夜斂，芡華晝合宵炕」，……能謂非六言乎？此等六言，曾經文人鍛鍊，痕迹顯然，所含謠諺之成分固薄於歌詩，既然並皆可錄，彼有謠諺淵源之迴波詞反不可錄，何歟？此義正爲六言無可歧視、不可歧視而發，初不專爲迴波一調。本集上文「諷刺」類首章乃六言，古謠諺卷五八亦曾收。

本集所期，在唐、五代齊言之有聲者耳。凡此時有聲之詩，勿論作者何人，集內彙收並列，無別於作者當時之社會地位。惟必就詩之內容傾向，詳加類別，以分判其爲淸、爲滓，不許淆雜。集內且極重視民間之作，乃至接近民間之作亦所重視，加以闡揚。杜書凡例曰：「酒令語、曲語、優伶戲語不錄，鳥語、犬語、鈴語不錄。」對「優伶戲語」之實例曰：「舊唐書李實傳所載優人成輔端戲語。」見本集甲卷「諷刺」。貶優伶人格一至於此，觀點封建，毋乃太甚！未慮優伶職業向與民間大衆接近；所謂戲語之唱辭或賓白中，往往吸收謠諺及他種民間語言。戲語每每代表民間疾苦，向統治者呼籲，正如成輔端之所發，其價甚高，從形式到內含，均不容輕蔑，杜氏奈何反之？立例誠如此矣，顧其書中實際，幸而並不相應：於優孟諷楚莊王之「持廉至死」歌，一則見於卷四，再則見於卷三三，何耶？豈孟

獨非優伶，而孟所歌獨非戲語歟？此義爲重視民間而發，初不專爲推重成輔端一人之語。

杜氏所收謠諺，既已採摭大量之古歌詩語，乃獨斥「曲語」，所舉例爲王衍之甘州曲，亦殊堪駭怪。他姑勿論，其書之卷十二收崔成甫所作之得体歌及得寶歌，俱見丙卷「向談」。卷九九又收牧童所唱之竹枝詞，見丁卷「假託仙怪」。……何一非曲調？何一非「曲語」乎？竹枝杜氏改稱「三生石歌」，但原記載仍曰：「歌竹枝詞」，曰「又唱竹枝」。杜書誠博，而祇習於歌詩與謠諺之關係，卻未識詞曲、戲本與謠諺之關係尤切，致失卻許多謠諺眞材，不然，其書將更博，更重，而今失之，爲大可惜耳。此義爲一般詞曲之性能何在而發，更不專爲王衍一曲。

觀於杜書向稱精審，結果尙不免種種刺謬，當知編書立例每每自作自犯、不能悉遵者，其弊正在例之本身有病。夫例，固因義以立者，但一經以偏概全，則義不能該，便知治「凡」發「義」，期於至當，誠非易易。杜氏曾議楊愼、曾廷枚二氏著書之得失，而終不能同樣洞見於己之書。筆者今就小端，復議杜書，但於本集之失，果能洞見，果能自糾否乎？是又待來者評議及之，有以彌我稿之罅漏耳。

(二)林大椿輯唐五代詞，若以其中齊言部分與此集較，頗多相異處，指之以供研討——

甲、林集不收鬼詞。如王麗眞、耿玉眞之作。凡例曰「未足徵信，故特刪之」，能於不涉迷信，去、取

從嚴，未嘗不是；惟於所謂「呂巖仙筆」顯屬宋人甚至南宋人所託，趙構已辨其音乃出於閩人者，林氏仍以呂巖名義，收四十八首之多，何其矛盾？回勘所謂鬼詞，其實質乃文人狡獪而已。猶之杜文瀾斥「鳥語、犬語、鈴語」不錄，見上文。實皆人爲之耳，安見其爲鳥、爲犬、爲鈴、爲鬼？本集「假託仙怪」一類，卽明示其皆人所爲，且是唐、五代文人所爲，並非宋人之用宋曲，有若「呂巖仙筆」而收入全唐詩者，其妄一至於此也。因此，本集對一切所謂「仙怪」之作，倘合一定條件，概以「失名」收之，無所顧慮。惟一旦發現其作者不可能爲唐、五代之文人，則根本動搖，當立予芟削無稍惜，非「失名」云云所能庇矣。

淸王士禎以洪邁萬首唐人絕句收及唐人小說東陽夜怪錄所載絕句，認爲有玷簡冊，訾其踳駁，是直前人之封建文藝觀而已，無足取。既認小說是唐人所作，則小說中附見之絕句，謂爲同時文人之筆，誠何可議？同樣收入唐詩總集，更何可訾？全唐詩有見及此，毅然設舉，乃其有膽識處。王氏敢訾洪選，何以不敢訾全唐詩？正以全唐詩乃官書耳。歷史上封建文人假託統治者之口舌，作「王言綸綍」者，向不諱僞，且往往刊入己集，在王氏視之，將謂之何？勢必尊爲弘典美制，斷不敢詆爲踳駁玷汚也。若由今視之：「王言綸綍」之流毒，遠過於鬼詞仙唱或鳥犬鈴語者且千百倍！王氏當時固不能是非輕重於其間也。王氏說見萬首唐人絕句選序。林氏於此當知所學必正，豈能盲從！

乙、林集凡例謂「唐人詩多可歌，其時詩、詞並未分界。此乃王國維說，見唐聲詩上編末章平議。如竹枝、柳枝、浪淘沙本屬七言絕句，……今從尊前、花間之例，一概採入。」既認詩、詞未分界，五絕亦未嘗非詩，何能祇收七絕，不收五絕？此與杜氏之廢六言無取，明明同一不廣。卽就七絕言：楊柳枝如韋蟾、盧貞、孫魴、章孝標、李侍御等所有，柳枝如裴虔餘等所有，折楊柳如崔塗、齊己等所有，漁父引如李夢符等所有，全唐詩且已先載不少，而林集亦復未收，其故何在？不可解。蓋於詩體，林氏尚未深討，雖有採入，亦部分而已，雖云「一概採入」，亦同杜氏之雖自立例，而公然自犯，不皆遵也。參看唐聲詩上編首章七節注文。林氏時代敦煌曲已大布天下，非唐五代作耶？而林氏不敢正視，何以自解？

他如樂府詩集八〇所載聲詩四十二調中，林集僅錄一片子、塞姑二調，對其餘四十調則悉拒之，原則如何？無從探索，殆體例之不嚴也。又如既載張說舞馬詞六首，而不載說舞馬千秋萬歲樂府辭三首，亦不得其故。二者體裁均是齊言歌辭，實無從取捨於其間。又如集中列裴談一家，辭有回波樂，此辭本集則歸失名。因傳說祇謂御史大夫裴談妻悍妒，優人借裴事入辭，歌於中宗前，以諷韋后，裴有其事，可信，不得云裴作其辭，未知林氏抑另有所據否，此其訂正未至之處。

(三)若將此集較余冠英所編之樂府詩選，除作品時代不同，及一爲選集、一爲總集，性質不同外，尚有下列兩點亦異趣，頗有意義——

甲、余氏書專收入樂之詩。自序云：「這一本選集所收的樂府詩，祇是從漢到南北朝入樂的詩。」又云：「……或是未曾入樂的徒歌，都不在本編採錄範圍。」余氏之重樂詩如此，可謂空谷足音！至於我集所收之聲詩，尚不以合樂爲限，並包含徒歌在內，範圍更廣。余氏所揭櫫之選旨有二：曰反映人民生活；曰合乎現實主義優良傳統。惟其選旨是從此兩點出發，對於徒歌，乃更覺萬萬删不得。徒歌益利便於大衆生活，隨口抒其現實思想；若合樂，須具備更多條件，不能期民間歌唱皆合樂。詩能歌而有聲，已可暢宣其志，非「徒詩」之所能望。選詩者若因其尚未入樂，便委棄之，所失多矣。且當採詩之時，採辭易，採聲難，然後詩之入樂府者，始多爲徒歌。非其原未合樂，乃失採，或合民樂耳。可參唐聲詩上編八章一節，論官樂民樂之說。

乙、余氏書祇收樂府詩集十二類中之五類——鼓吹曲、相和歌、雜曲、清商曲、横吹曲。據上文「統計」，本集所收則泛及郭集之十類。除數類乃時代關係不論外，余書復不取郭集之舞曲歌辭，如余書所列之白紵舞辭，仍是舞曲，特亦有不舞，合余書之標準者。若本集所收之聲詩正包含舞曲在內，乃彼此之所大異。吾人選錄樂府歌詩時，對於辭之性能倘不但求合樂歌條件，且取其曾入舞而有容，正猶辭之不但歌唱，且曾入樂而有定譜，可以致遠與貽後，從體用看，豈不益爲美備可貴？入舞進一步，便將搬演戲劇，乃文藝發展之正常程序，故對於舞曲歌辭，吾人正求之惟恐不得！豈有反予遺棄之理！

民間文藝中，既不皆有歌無樂，亦不皆有樂無舞，古今一也。因之，吾人登錄歌辭，固不可過重官樂，而忽民樂，亦不可過重官舞，而忽民舞。斯進一步應守之義，於芟削舞辭時，並宜注及。

總之：聲詩之聲，有一定領域。從徒歌之聲，到合樂、合舞之聲，所謂「聲有三級」，其說未容輕廢。詳唐聲詩上編首章。此乃一整體，由徒歌與舞辭齊其初、終，而由樂詩錄於其間，以貫徹前後，組合遂臻嚴密，良非偶然。是否僅僅披存此居間部分，即足以代整體，而首尾皆可捐棄歟？曰：樂府詩惟其爲前代之聲詩，斷不可如此。且「三級」任黜其一，俱將弛其彼此間之制約，俱所不可，固不僅舞辭一端難廢也。

(四)若將此集與唐、徐、王三家重編之全宋詞較，而專審其處理齊言歌辭之情況，則他山攻錯，獲益尤多。主要在明「歌辭觀念」確有進於「詩、詞、曲分體」之觀念；彼此所輯者既均屬歌辭，辭託於聲，必不容專一「主文」：此二信念，固不可動搖也。全宋詞高標「詩、詞之辨」，而實際所錄乃詩、詞、曲彙至，並「南詞」套曲亦聽其羼入，顯與編者之初志不符。指沈瀛帶尾聲之「野庵曲」一套。若從「歌辭」觀念出發，則此套可以彙包，並張協狀元戲詞亦當著錄，庶幾乎「全」，且覺規制宏遠，飛脫陳局，何等可取！惜又未能，所收僅到「宋人話本小說詞」便止也。曲體不論，茲論詩體。

原書凡例第二條曰：

是編嚴詩、詞之辨！凡五、七言絕及古詩，均不闌入。如……寇準江南春、梅堯臣莫打鴨、蘇庠淸江曲、李公麟四時樂、……劉才邵夜度娘，實皆詩體，玆並歸附錄。凡已有詞者，附錄於詞作之末，未有詞者，存目於全編之末。

足見辨異之舉，編者極爲重視，良是。顧衡諸書之實際，有異而不辨者，有辨而不嚴者，有辨則嚴、行則不嚴者，斯爲可議。如江南春是歌辭，並非徒詩，宜「辨」。詳唐聲詩下編格調江南春。淸江曲二首彼此同調，乃倚聲；句法平仄與其下列之度淸宵、樓上曲同，未容獨廢。四時樂四首同調，更屬倚聲；作五句格，卽現代民歌之「趕五句」，尤可概見歌辭之源流。——均當「辨」。詳唐聲詩上編三章次節。至於原是宋代活歌辭，因詩調而否定，既未獲「附錄」、亦未獲「存目」者，則有竹枝、欸乃、楊柳枝指齊言未帶和聲辭者。等，辭並不少，應爲之訂例。如黃庭堅、楊萬里等作，多聯繫民間風土，歌唱甚著，詳唐聲詩上編八章三節。全宋詞內了無別白，概予湮沉，安見其可？設若謂此正「嚴詩、詞之辨」，不得不爾，敢問下列十三調、卅四首，其爲詩體，固與竹枝等同科，何以又皆攬歸「詞業」，悉登正編歟？請看：

沈括	開元樂	六言絕句	平韻	四首
蘇軾	陽關曲	七絕	平韻	三首
盼盼	惜花容	七言八句	仄韻	一首

邵伯溫	調笑	七絕	平韻	一首
張繼先	度清宵	七言八句	平仄兼叶	六首
張元幹	樓上曲	七言八句	平仄兼叶	二首
汪晫	鷓鴣詞	七律	平韻	一首
許棐	三臺春曲	六言絕句	平韻	二首
仇遠	小秦王	七絕	平韻	二首
仇遠	八拍蠻	七絕	平韻	一首
失名	樓心月	七絕	平韻	三首
失名	獻仙桃	七律	平韻	一首
失名	小抛毬樂令	七絕	平韻	七首

六言絕句與五、七言絕句同爲詩體，無從立異，已詳上文論古謠諺，應同予嚴辨。全宋詞內辨三臺春曲曰：「案三臺乃唐曲，收入尊前集。此二首雖見於許棐詩集中，未入詞集，而其調名及字數、句法，與唐曲無異。」足見凡「與唐曲無異」者，皆宜辨爲詞，不因其爲齊言而入詩，極是！然則以此說爲準，而僅易數字曰：「案竹枝乃唐曲，收入尊前集。宋若干首，雖見於黃庭堅等詩集中，未入詞集，而其調

名及字數、句法與唐曲無異。」如此，從「詩、詞之辨」言，嚴乎？寬乎？可以通乎？請唐、王、徐三家協議以後，明示讀者。陽關曲由王維原作，蘇軾倚聲，均在詩集，與寇準江南春同例。上列惜花容七言八句，六仄韻，是古詩體，無可疑。設因盼盼曾唱，便成詞體，則竹枝、欸乃、楊柳枝等，曾唱者多矣，未容歧視。邵氏調笑明是口號，非歌辭，編者已辨，而仍照列，非辨則嚴而行則不嚴歟？鷓鴣詞乃正規七律，亦原載詩集，不見詞集，別無詞樂依據，敢問編者，何以收之？仇氏小秦王、八拍蠻俱倚唐聲，與竹枝、欸乃、楊柳枝更同科，而編中之處理則又大異。樓心月乃正規七絕，別無詞樂依據；見於陽春白雪，陽春白雪固未嘗「嚴詩、詞之辨」，何足爲準？獻仙桃明是口號，非歌辭，編者不辨，反依瑞鷓鴣爲之分片，裝點「詞態」，終於非詞。瑞鷓鴣原逐唐調舞春風來，而舞春風原不分片。瑞鷓鴣之分片，於辭於聲，均無所據，文人造作耳。小拋毬樂令七首，明是七絕四首，首三韻。編者未辨，轉將後三首析爲六首，每首二句，致使一半失韻。鹵莽滅裂如此，詩調誠被徹底破壞矣，但仍未必即成詞調，有志未酬，爲可憾耳！原辭在樂學軌範內是七絕六首，全宋詞漏列二首，未明所以。王仲聞、徐調孚越俎代謀，唐氏大而化之，不予計較。

全宋詞內所載更有大量託體於五、七言之古、近體詩者，如生查子、約百四十首。木蘭花、約一百首。玉樓春、約百八十首。瑞鷓鴣，約三十首。總四百五十首。——凡此宋人選本收之，無可議；皆認爲歌辭收之，亦無可議；若在「嚴詩、詞之辨」之新要求下，則有局促不安。早期生查子可考者，在韋應物詩集

中；蘇軾「效韋蘇州體」，仍在詩集。木蘭花調之始辭在敦煌唐寫本內，世人尚未熟察。宋人則有「木蘭花詩」說；玉樓春有由七言四句發展之迹象：二者在唐、五代皆聲詩也，非雜言歌辭。均詳本書下編格調。瑞鷓鴣情況最雜！若干律詩均在此一調名之掩護下，混入全宋詞，詩、詞不辨，莫此爲甚！李清照瑞鷓鴣前後異韻，乃七絕二首湊成。尤袤此調原是七律，編內以詩、詞之間「未知孰是」收之。林逋此調則以「原爲七律，後人唱作」而「附錄」。夫宋代徒詩、「後人唱作」之瑞鷓鴣，既可「附錄」，彼宋代歌辭當時人卽已「唱作」之竹枝、欸乃、楊柳枝等，何以並「附錄」「存目」反不得列歟？他如李清照之斷句七，亦以「似是詞句」收之，卻未以「似是詩句」或「未知孰是」删之。編者於此等處雖已有辨，主觀實偏於寬，與對待竹枝、欸乃、楊柳枝諸調不但「嚴」，且近於「苛」者較，情況顯然不同。宋代宮辭，應亦不外七絕體，而宋復雅歌詞內據傳曾言宮辭之音律頗詳。果爾，則全宋詞「嚴詩、詞之辨」之結果，恐拒詩體不收，於勢更奢！不可不知。

從知在燕樂歌辭內嚴詩、詞之辨，事大不易！本書則就齊、雜言作機械劃分，雖有襯字、和聲等，仍覺無疑可辨，顯較簡截了當。

五、補審訂

楊愼升庵詩話一〇歷代詩話續編本。「楊柳枝壽杯詞」條錄無名氏二首，曰：「郭茂倩樂府所遺」、又

曰：「今以末覺者並爲錄之」，所錄則有姚合柳枝辭二首、羅隱柳枝辭二首。按所謂無名氏二首，實皆司空圖之楊柳枝「壽杯辭」，特「曉晴樓上」一首，原作乃「偶然樓上」云云，不同在此而已。姚合二首中「黃金絲掛」一首，原已入此集；「句踐初迎」一首，據全唐詩，已屬五代成彥雄，羅隱之二首在全唐詩分列，非聯章，皆題曰「柳」，不曰楊柳枝。因楊氏生平接觸唐詩特多，所見可能在全唐詩資料之外，因亦據補入集。至此四首與所謂「壽杯辭」者實均無涉，不知楊氏何以牽連及之。

孫魴楊柳枝辭全唐詩二七載五首。末章云：「十首當年有舊辭」，可知曾有十首。李調元全五代詩一八載魴楊柳枝辭九首，其中五首俱出全唐詩外，未詳來歷；而「十首當年有舊辭」云云一首適闕。李氏倘見及此，應早使十首相聯，還其原貌矣。玆姑並收之，以完成所謂「十首」，仍俟考。

上文乙卷「嘆逝」類「妾有羅衣裳」一首、「閨情」類「蟋蟀鳴洞房」一首，據樂府詩集訂爲牆頭花；據全唐詩屬張祜。但前首據全唐詩，又屬崔國輔，題爲「怨辭」；而此「怨辭」原亦二首，另一首曰「樓前桃李疏」云云，平仄與上二首悉符，因展轉推證，亦認作牆頭花，收入乙編「嘆逝」。此層在本書上、下編內均未提到，用見於此。

明胡應麟詩藪「內編」六：「王之渙涼州詞『黃河遠上白雲間』一首極工」，余見不過數篇。洪景盧唐絕乃有十六首，其十二首皆惆悵詩格調。」按涼州詞此集所見僅十三首，洪選登十六首，殆彙

採大曲內之所有，惟就十六首看，亦未必爲「惆悵詩」。胡氏之旨，因何而發？愧短見聞。

清周亮工書影三引曾去矜曰：「太白之清平調、君平之寒食詩、二王之涼州辭、閨怨，即已優伶習之，絃索和之，又可謂絕句非樂府乎？」涼州辭應指王之渙「一片孤城」一首。所謂「閨怨」無所指，或指王昌齡「奉帚平明」一首，則爲宮辭，非一般閨怨也。若韓翃之寒食詩「春城無處不飛花」，乃徒詩，其曾入樂歌之史事如何？未詳，曾氏云云，不知何本。

清紀昀閱微草堂筆記中，曾託於鬼語，見溫庭筠達摩支辭之異文，已附記於本書下編格調該曲之後。頃檢紀氏筆記「槐西雜志」內「某公姬」條，再託鬼情，說明如何體驗溫氏達摩支「擣麝成塵香不滅，拗蓮作寸絲難絕」兩句之用意。紀氏於此曲，何留意之勤也！惟清初人所爲，祇限於辭，不復研及其聲容。且以紀氏之博洽，對「達摩支」三字究是何義，不應不解，未知亦曾有說否。

聲詩殘句頗多，尙待掇拾；如文宗時長安傳唱牡丹詩，以李正封之詠爲最，而祇知「國色朝酣酒，天香夜染衣」兩句；見本書上編十一章一節。何滿子有「浮雲敝白日」句；竹枝有劉瞻所歌「躡履過溝竹枝恨渠深女兒」一句，連和聲辭猶完全保存，眞正難得！至於權德輿詩內透露競渡曲之和聲辭「何在斯」三字，貫休詩內有漁歌「我洞庭」三字，亦可寶貴！分見本書上編八章、十章。原辭均不知是齊言否。

大日本史三四八般涉調曲載青海波，有「詠詞」即歌辭。曰：「桂殿迎初歲，相樓媚早年。鶯花梅樹下，蝶戀畫梁邊。」確係中國詩，不知是唐詩否。因唐曲中無青海波或類似青海波之調名，其聲在彼邦雖曾爲輪臺曲之破，但上辭與所傳輪臺辭之內容及風格等均大異，難云關係，故本書上編「待訂資料」內未收。姑記於此，以俟續訂。倘查明此辭確係唐詩，便可用原調名編入本集。日本曲有河南濟，辭雖七言四句，而曲用於該國之「大嘗會」中，辭即曰「會場」，曰「大嘗」，顯屬該國人作，與青海波辭確係中國詩者又異，故不列。

「列仙文」見孟郊集。以四首詩歌，各系一定之歌唱人物，各有身分，體裁已入初級代言，而四首總稱曰「文」，蓋曾另有說白也。如此標題，全唐詩內罕見，可以認爲戲文。其故事用顏眞卿「魏夫人仙壇碑銘」，前部演淸虛眞人向魏傳道，後部演王母向魏授書；歌辭四首已分見此二情節。據顏碑，歌時俱合道家音樂，絕非吟誦而已。顏碑本於晉人傳文，唯心虛幻；孟詩不曰紀錄仙人之所口發，則爲伊自撰無疑，並不虛幻。問題在詩人究爲誰撰？若突破舊觀，認是中唐歌舞戲內曾搬演魏事，而闕歌辭，詩人乃爲優人撰之，理最可通。中唐歌舞戲甚盛，演道家「總會仙倡」者亦特多。謂「列仙文」爲戲文，並符合此種時代條件。說詳唐戲弄「附載」。又另作孟郊列仙文是什麼文及鮑溶會仙歌是什麼歌二稿，有待發表。

六、瑣記

全唐詩末册所載之詞，皆長短句，不爲齊言。但於李景伯之回波樂、韋應物之三臺、劉禹錫之紇那曲、拋毬樂、崔液之踏歌，又一一照列，蓋句讀不同，視諸辭皆作長短句也。其中回波樂與踏歌詞句讀情況不同，各詳下編格調，有不俟言；拋毬樂有三字疊句，故易認爲雜言；至於三臺與紇那曲被認爲雜言，原因何在？殊不可解。

日本上毛河世寧纂輯全唐詩逸三卷，有知不足齋叢書本，載樊寔步虛詞半首，李侍御楊柳枝及浪淘沙各半首，已入集內。原書之中卷有殘句曰：「騎驢春風離漢苑，心懸秋月照吳關」，題曰「德征詞」，未知算是何辭，姑誌於此。

王貞白詩：「誰唱關西曲？寂寞夜景深。一聲長在耳，萬恨重經心。調古淸風起，曲終涼月沉。卻應筵上客，未必是知音。」全唐詩二六題作「歌」，全五代詩三〇題作「涼州行」，均似歌辭之題。按其內容，乃詠人唱歌之作，並非歌辭，故不收。類此者正多。

唐高擇羣居解頤「見屈原」條云：「散樂老崔嵬，善弄癡大。帝令給事捺頭向水下，良久，帝問之，曰：『見屈原，云：我逢楚懷王，乃沉汨羅水。汝逢聖明君，何爲亦來此？』」此四句頗似歌辭，惟在朝

野僉載及酉陽雜俎內所見文字，並不如此作五言四句，姑記於此，以俟續考。聲詩在理論上雖止於舞辭，不及戲辭，若本集之範圍則較寬，於戲辭之爲齊言者仍照列。已列者有舍利弗、「旱稅」戲辭及列仙文等。

十國春秋載吳楊行密時，黃冠道人竿懸木魚，行歌於市曰：「盟津鯉魚肉爲角」云云二首。又傳錢塘吳越時還鄉和尚唱「還鄉寂寂杳無蹤」云云，皆僞造讖語之類。本來無讖不僞，造者旨在流傳其文意，而不在其聲。曰「歌」曰「唱」，原非所計，含意便自不同；曾否付歌，益難究竟。凡此集內均不收。唐聲詩上編八章首節，曾論「讖皆僞造」。

宋錢易南部新書甲：「曹確、楊收、徐商、路巖同秉政，外有嘲之曰：『確確無餘事，錢財總被收，商人都不管，貨賂幾時休！』」嵌四人姓名，嘲其貪賂；辭屬近體，又出民間，而諷刺有力。惟末曰「歌」，欲以入此集甲編，惜無聲樂依據。近日有臧嶸一文曰唐代末年四川阡能的起義，引新書此節，而曰「當時人曾把他們編成一首歌謠」云云，「歌謠」二字倘有所據，便好；不然，徒詩嘲誚之作太多，難於悉視作歌謠。

唐傳奇內曰「唱」，每謂「唱和」之首倡而已，既非吟，更非歌。如甘棠靈會錄曰：「宜賦篇詠，以代管絃。」命左右取筆硯，乃出題云……白衣叟唱云，……少年詩云，……短小者詩云，……清瘦者詩

云，……長大者詩云，……按詩皆七律體。詩成，各自諷詠，長號數四。」——則謂諷與號耳。至韋鮑二生傳後，述三人聯句曰：「各占一韻，長鬚者唱云，……紫衣曰，……長鬚曰，……」所聯之句乃律賦，且非詩，「唱」之含義，益當別論矣。

朝野僉載謂長安市有阿來婆，彈琵琶卜，朱紫塡門。有一將軍，下一匹細綾，請決疑。婆鳴絃柱，合眼而唱：「東告東方朔，西告西方朔，南告南方朔，北告北方朔，上告上方朔，下告下方朔。」於客所疑，「隨意支配」。旣鳴絃柱而唱五言六句，非徒歌，非漫吟，已備聲詩條件。其玩世詐財，亦諷、亦弄，「將軍」輩旣甘之、信之，有不足責。論辭藝，擬之樂府「魚戲蓮葉」，覺婆唱益奧衍而恣，其民間氣息極濃！不似道情、佛性諸篇爲鄙惡。其辭可作此集之拾遺，更願日後能多發現，充實成卷。甲骨卜辭有曰：「癸卯卜，今日雨：其自西來雨？其自東來雨？其自北來雨？其自南來雨？」同是卜辭，此於四方以外，兼賅上下，義更周匝。人事之變，甚於天時。卜唱有變如此，誠無足異也。